

ИСКУССТВО КИНО

9

1965

В ЭТОМ НОМЕРЕ:

ены жюри
йохико Усихара,
арина Влади,
ергей Герасимов

Фестивальные дни в Москве

Сергей Бондарчук, Радж Капур, Ирина Скобцева, Григорий Александров



Содержание

На первой странице обложки — киноактрисы Минь Дык (Демократическая Республика Вьетнам) и Дейзи Гранадос (Куба) на IV Московском фестивале.

ИСКУССТВО КИНО

9

1965

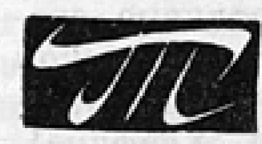
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 35-й

Кинодраматургия в наши дни

ТВОРЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ В СРК СССР



Творческая конференция, посвященная проблемам современной кинодраматургии, собрала 9—11 июня с. г. в большом зале Оргкомитета СРК СССР не только сценаристов, но и режиссеров, редакторов всех киностудий страны, актеров, операторов, критиков.

Скажем сразу, что не всегда творческие дискуссии в нашем Союзе начинались с такого удачного «трамплина», каким явился доклад М. Блеймана. И хотя он был, по утверждению докладчика, в чем-то субъективным, сознательно преследовал цель возбудить полемику — полемика, пожалуй, удалась на конференции меньше, чем сам доклад...

Большой профессиональный, писательский опыт М. Блеймана помог ему избежать какой-либо поверхностности и декларативности. Его выступление было построено в форме размышлений о путях развития советского кино. Основанное на глубоком, подлинно творческом анализе современного состояния советской кинодраматургии, оно содержало и любопытные экскурсы в историю и размышления о будущем киноискусства.

Большое внимание в своем докладе М. Блейман уделил историко-революционной теме, которая сейчас приобретает все большее значение в связи с приближением двух важных дат в жизни нашей страны — 100-летия со дня рождения В. И. Ленина и 50-летия Великого Октября.

Говоря о становлении и развитии этого жанра на нашем экране, докладчик справедливо вспомнил не только победы, одержанные кинематографом, но и неудачи, порожденные вульгаризаторским подходом к истории, упрощенным взглядом на сложные общественные явления, элементарностью авторских позиций. Опыт этих побед и неудач, естественно, не может не учитываться нами сегодня.

Между тем еще нередко мы встречаемся в нашей практике со сценариями, которые либо являются простым повторением

пройденного, либо стоят даже ниже художественных открытий 20-х и 30-х годов, страдают отсутствием подлинного историзма, неумением создавать исторически масштабные характеры, не идут дальше простой фактологии, «кинематографической» иллюстрации известных событий («Первый посетитель» Д. Гранина, «Залп «Авроры» Б. Лавренева и Ю. Вышинского, «Двадцать шесть бакинских комиссаров» И. Гусейнова, А. Ибрагимова и М. Максимова и другие). Серьезные художественные просчеты содержатся и в сценарии «Карл Маркс» Г. Серебряковой и Г. Рошаля.

Эмпиризм, дотошное воспроизведение мелочей эпохи, неумение художественно осмыслить исторический процесс не дают возможности создать на экране образ побеждающей революции с той силой, с какой он был создан в «Потемкине», создать образ народного, революционного героя, каким был, к примеру, Максим.

Как ни важна историческая тема, основное внимание нашей кинодраматургии, естественно, должно быть направлено на решение современной темы. И тут одной из наиболее распространенных «болезней» кинодраматургии являются иллюстративность, неумение авторов глубоко постигать и анализировать жизнь, создавать образ действительности.

Любопытно, что мелкотравчатость человеческих конфликтов, уход от крупных жизненных проблем подчас маскируются в нашей кинодраматургии попытками придать повествованию «современную» форму, драматургическую «усложненность», ретроспективное построение сюжета. Но все это (как, например, в сценарии «Прозрение» И. Рахимова и Ш. Аббасова) не в состоянии скрыть ремесленно-мелодраматическую природу сочинения.

Дурное сочинительство, не имеющее никакого отношения к действительной жизни, к характерам людей, выдуманные ситуации, выдуманные герои — это те типичные приметы, которые делают похожими друг на друга сценарии, написанные для совершенно разных студий — для «Азербайджанфильма» («Кизиловый мост»), для «Туркменфильма» («Аннагуль»), для «Ленфильма» («Возвращенная музыка») и других.

Докладчик говорит о «поэтике халтуры». Это не заведомое жульничество или попытка сбыть недоброкачественный товар. Человек, производящий «художественную» халтуру, не умеет работать лучше, лучше писать. И он пытается компенсировать отсутствие таланта приспособленчеством. Халтура возникает тогда, когда от художника не требуют мыслей, когда искусство превращается из познания действительности в иллюстрацию, когда художник отрекается от индивидуального ви́дения или когда его попросту нет. Наконец, халтура возникает, когда мышление тривиально, шаблонно, когда художник или человек, возомнивший себя таковым, пользуется готовыми художественными решениями, заимствует стилевые приемы, заимствует ставшую модной тему. Не случайно поэтому в нашей кинематографии часто возникают так называемые «тематические косяки» — на самые «свежие», на самые злободневные темы. Мнимая актуальность помогает халтуре проникать на экран. Мы нередко подменяем критерий подлинной художественности и подлинной идейности критериями тематической актуальности: «Пусть несовершенно, зато своевременно». Но ведь в таком подходе тоже халтура — на этот раз критическая.

А художественная неразборчивость приводит к художественной и идейной непринципиальности.

Другую опасность для идейно-художественного качества сегодняшней кинодраматургии М. Блейман видит в том, что порой даже высокопрофессиональные, талантливые сценарии тоже грешат бездумьем и творческой несамостоятельностью (например, сценарий «День счастья» Ю. Германа и И. Хейфица). Сценарий этот при всей его внешней достоверности, драматургической «умелости», при наличии интересных эпизодов страдает унылым дидактизмом, нравоучительством.

Обойдены сложности жизни, реальные конфликты и в сценарии И. Пырьева «Свет далекой звезды» (по роману А. Чаковского). Автор не дает себе труда задуматься о человеческой психологии, он не анализирует жизнь, а регистрирует явления, расставляя их по соответствующим «положительным» и «отрицательным» полочкам. И это жестоко отплатило за себя, привело к банальности, к схематизму.

Особое внимание в докладе М. Блеймана было уделено проблемам формирования репертуара студий — из чего в конечном счете складывается репертуар нашего экрана. Подробно анализируя репертуар одной из самых интересных киностудий страны — студии

«Грузия-фильм», докладчик отмечает наряду с хорошим профессионализмом сценариев их стилистическое однообразие, зачастую случайность тематики, недостаточную высоту идейно-художественных позиций авторов, не сделавших еще попытки создать большой образ нашей действительности, показать ее не только в деталях, но и в основных конфликтах времени.

Пожалуй, самыми интересными и дискуссионными в докладе М. Блеймана (кстати сказать, и вызвавшими наиболее оживленный обмен мнениями) явились размышления о «скрытом» споре стилей в нашем киноискусстве, еще не «выплеснутом» на теоретическую поверхность. Это спор, который ведется картинами, спор не о задачах нашего искусства (тут мы все единомышленники), а спор творческих тенденций, которые так или иначе отражаются на практике кинодраматургии.

В нашей кинодраматургии все еще сказываются «остаточные» явления поэтики прошлых лет, над которой довлели схематизм мышления, схематизация явлений, произвольное конструирование характеров — вместо анализа.

То, что этот стиль стал уже архаичным, подтверждают произведения, решенные в этой манере. Как реакция на эту «поэтику» возник обостренный интерес кинодраматургов к реальной жизни, к человеку, к его всегда сложной индивидуальности, к «частной» жизни, как ее понимал Бальзак; возникли проблемы «бытовой морали».

Явления этой новой поэтики не едины. Иногда они даже как бы противостоят друг другу, и авторы их во многом друг с другом не согласны (например, «Человек идет за солнцем» В. Гажиу и «Мне двадцать лет» Г. Шпаликова и М. Хуциева), но их роднит общая черта — описательность, которая, по мнению М. Блеймана, оказывается основным содержанием этих произведений.

Схематизму и дидактике противопоставляются достоверность описания, внимание к быту, его характеристике. Это искусство привлекает непринужденностью, правдивостью наблюдений (например, «Я шагаю по Москве»). Но поток «близнецов», эпигонов этого стиля обнажил со всей очевидностью слабость подобной драматургии, лишенной больших проблем и высокой гражданственности. В них, по существу, забыт труд, забыта сфера общественной жизни. Основной интерес авторов как бы сводится к постановке проблем бытовой морали, трактуемых достаточно упрощенно.

Искусство описания, ограничивающее свои задачи только наблюдениями, не способно создать глубокий характер, характер героический. В картинах подобного рода все только «видимость». Видимость жизни, видимость психологии, видимость драматизма. Жизнь героев бедна и, в сущности, бессодержательна.

М. Блейман считает, однако, что выводы из анализа кинодраматургии последних лет не дают оснований для пессимизма, потому что искусство кино неизменно развивается, ищет, идет вперед. И появляются сценарии, которые писались трудно (самое трудное в искусстве, сохранив живую наблюдательность, творчески осмыслить наблюденное), но которые содержат плодотворные принципы и имеют большое значение для развития нашей кинодраматургии. Это принципы реализма, который сказывается в сценариях «А если это любовь?» И. Ольшанского, Н. Рудневой и Ю. Райзмана, «Простая история» Б. Метальникова, «Баллада о солдате» В. Ежова и Г. Чухрая, «Девять дней одного года» М. Ромма и Д. Храбровицкого, «Жили-были старик со старухой» Ю. Дунского и В. Фрида (неточно «прочтенном» режиссером Г. Чухраем), «Хроника одного дня» и «Медведи» (находящемся сейчас в процессе съемок) В. Жалакявичюса, «Председатель» Ю. Нагибина, «У твоего порога» С. Нагорного и другие.

Глубина постановки моральных проблем, высокая гражданственность, сложные, крупные человеческие характеры и вместе с тем несхожесть творческой манеры и темпераментов авторов, своеобразие драматургических решений — вот что отличает эти сценарии.

С потерями, порой трудно и, может быть, медленно наша кинодраматургия выходит на достойные большого искусства позиции.

Говоря о проблемах экранизации, М. Блейман подчеркивает, что иногда к экранизации у нас в кино прибегают, к сожалению, по элементарно-деловым, а не творческим соображениям — из-за нехватки оригинальных сценариев или из-за боязни художественного риска, желания укрыться за апробированной книгой, и это приводит к художественной неразборчивости, к экранизации случайных книг.

Другая причина большого количества экранизаций — чисто творческая. Кинематография развивается под живым и благотворным воздействием литературы, научившейся фиксировать, открывать и анализировать новые явления действительности, новые характеры людей. К сожалению, экранизация зачастую приводит к большим художественным потерям, превращается всего только в «перевод» литературного первоисточника — неполный и ущербный (в смысле содержания вещи). Достаточно сравнить роман Ю. Бондарева «Тишина» и одноименный фильм В. Басова.

Эти соображения докладчика о природе экранизации были значительно развиты и творчески обоснованы в выступлении критика М. Кузнецова, специально посвященном проблемам экранизации.

М. Кузнецов напомнил давно известную мысль, что экранизация — это творческий акт создания самостоятельного произведения. И вспомнил при этом известный афоризм В. Жуковского: переводчик прозы — это раб, переводчик стиха — соперник. И при переводе литературного произведения на язык экрана должно быть соперничество — ведь рождается новое произведение.

За последние годы было поставлено свыше 150 картин необычайно широкого диапазона, которые можно отнести к экранизациям. Это Шекспир и Лев Толстой, Ф. Достоевский и А. Чехов, М. Шолохов и А. Толстой, В. Вишневский и В. Панова, Э. Казакевич и Ч. Айтматов и многие другие.

К числу интересных экранизаций М. Кузнецов относит «Летят журавли» (по пьесе В. Розова), «Судьба человека» (по М. Шолохову), «Иваново детство» (по рассказу В. Богомолова), шекспировский «Гамлет», «Живет такой парень» (по рассказам В. Шукшина) и только что законченный фильм «Первый учитель» (по повести Ч. Айтматова).

Одним из главных условий успеха экранизации М. Кузнецов считает решимость автора «сломать» литературный первоисточник, чем-то пожертвовать, от чего-то отказаться, но передать средствами кинематографа дух произведения, его идею.

Так родились «Чапаев», а позже «Сережа», «Вступление». Экранизация — не целлулоидная копия, она должна быть просветлена сегодняшней мыслью и быть творчески неповторима. Бездумность при экранизации жестоко мстит — как это случилось с «Тремя сестрами» (по А. Чехову) С. Самсонова, как это в известной мере произошло с «Метелью» (по А. Пушкину) В. Басова.

Выступление А. Хмелика было посвящено проблемам кинематографа для детей и юношества. Он высказал интересные соображения о юных зрителях, о восприятии ими фильмов.

«Эрудиция» сегодняшнего ребенка столь богата, его психика столь восприимчива ко всем атрибутам современного мира, что разговаривать с детьми надо современным языком, в современной манере и лучше всего на современную тему. О том, что волнует сегодня детей, что волнует всех.

Но делать фильмы для детей тоже нужно по-разному, в разных творческих манерах. И хорошо, что сейчас на «Мосфильме» два интересных режиссера — Р. Быков, ставящий «Доктора Айболита», и А. Птушко, снимающий «Сказку о царе Салтане»,—обратясь к сказочному материалу, словно ведут спор своими картинами, отстаивая каждый свои творческие позиции и устремления.

Выступление на конференции А. Володина привлекло особое внимание — ведь он в прошлом воспитанник сценарного факультета ВГИКа, надолго ушедший в театральную драматургию и только теперь вернувшийся в кино. Это выступление прозвучало, как взволнованная творческая исповедь автора. Он говорил, почему так трудно и почему так интересно работать для экрана. Написать сценарий, по его мнению,— это написать очень большое и значительное произведение, самое современное, самое нужное зрителю. Но, к сожалению, именно в сценарном искусстве менее всего заметна личность художника, личность автора, которая так много определяет в других жанрах литературы (например, в поэзии). В кинематографии разучились писать с удовольствием. А между тем только то, что пишется с удовольствием, с удовольствием воспринимается и другими.

Нервная, подчас чрезмерно рассудительная работа над сценарием, ненужные мысли о придирчивых редакторах или о капризных режиссерах не дают возможности автору сосредоточить свое внимание на главном — думать о самом произведении, о жизни, а она поразительна. И только те произведения, в которых ощущается эта «поразительность» жизни, долговечны, могут перешагнуть даже века. Настоящее искусство должно помогать

жить, но для того чтобы появились настоящие полнокровные произведения, чтобы экран не был «вторым» экраном, высказывая мысли уже давно высказанные, нужно непрестанно учиться писать по-новому, а при рассмотрении сценариев чутко прислушиваться к художнику, уметь прочитать новое и непохожее, разрушающее привычные творческие регламентации, понимая, что искусство, как и жизнь, идет вперед.

Мыслями о писательском труде в кинематографе, об ответственности художника перед обществом было пронизано и выступление Г. Шпаликова. Самокритично и честно говорил он о своих работах и, в частности, о фильме «Мне двадцать лет», считая, что жизнь за эти годы (а сценарий писался несколько лет назад) ушла намного вперед. И поэтому слепое, некритическое подражание и следование приемам, найденным в фильме «Мне двадцать лет», он считает опасным и бессмысленным, как любое проявление эпигонства.

Г. Шпаликов с тревогой говорит об отсутствии достаточно большой культуры, широты познаний у молодого поколения кинодраматургов, без чего нельзя писать для кино, учить чему-то миллионы зрителей, зрителей, очень искушенных, прекрасно разбирающихся в кинематографическом искусстве.

Такая же высокая культура необходима и редактуре, которая, как об этом говорил и А. Володин, должна тонко чувствовать сценарную литературу, понимать, что̀ в сценарии обязательно или не обязательно, чтобы создать подлинно творческую атмосферу в искусстве.

В. Соловьев, словно продолжая эти мысли, говорил о том, что зритель стал искушенным во всех тонкостях нашего кинематографического языка и предъявляет к кинематографу такие же высочайшие требования, как и к литературе. Он хочет видеть в кинематографе не просто учителя жизни, а отражение тех реальных проблем, которые волнуют его в реальной жизни. Мы же подчас создаем свою особую страну «киноландию», живущую своей заботой, особой от кинозрителя. Проблемы экрана разительно отличаются от тех, которыми живет зритель.

Основные споры на конференции шли вокруг оценок, данных в докладе ряду киносценариев и кинофильмов.

Разделяя большинство положений доклада, С. Герасимов возражал М. Блейману в связи с его анализом картины «Мне двадцать лет». Он видит достоинство картины в том, что мысли в ней не декларированы, а заключены в самых скромных поступках и диалогах.

Этот способ, по мнению С. Герасимова, в высшей степени созвучен способу мышления современного молодого человека.

В сцене же первомайской демонстрации М. Хуциев и Г. Шпаликов приоткрыли нам нечто чрезвычайно важное и прекрасное — поистине советский дух, которым проникнуты лучшие фильмы 30-х годов, открыли масштаб слияния душ человеческих, слитность их судеб с судьбой страны.

А. Гребнев тоже полемизирует с докладчиком по поводу оценки фильма «Мне двадцать лет», который он рассматривает как искусство нового качества. Кино вторгается на территорию пластических искусств, музыки, чтобы, имея литературную первооснову, выразить все это эмоционально, а не просто логически. Не эмпиризм, а глубокая авторская концепция лежит в основе этого фильма, намечающего новые пути искусства, смело осваивающего действительность, отходящего от штампов. Близки по стилистике фильму М. Хуциева, по мнению Гребнева, и «Сережа», и «Вступление», и «Я, бабушка, Илико и Илларион», и «Живет такой парень», и «Девять дней одного года», и «У твоего порога», и «Человек идет за солнцем», и другие.

А. Гребнев высказывает убеждение, что наше киноискусство стилистически развивается в разных направлениях, и это дает плодотворные результаты.

А. Дымшиц не согласился с категоричностью отрицательных суждений М. Блеймана по поводу сценариев «Первый посетитель», «Карл Маркс» и других, считая, что в процессе дальнейшей работы, уже в производстве, эти сценарии были подвергнуты значительному переосмыслению и художественные достоинства теперь сильно перевешивают их недостатки.

В то же время он солидарен с докладчиком в оценке тенденции описательности, очерковости, которая, по мнению А. Дымшица, иногда вульгаризирует характеры и отношения людей.

И. Вайсфельд в своем выступлении требует полного художественного соответствия между замыслом автора и формой повествования. Ибо без внутреннего психологического обоснования новации ничего не стоят,

превращаются в простую сумму приемов. В своем докладе М. Блейман говорил, что в спорах вокруг вопросов «героизации» или «дегероизации», в спорах о том, каким должен быть герой в нашем искусстве, в первую очередь забывается такое качество наших лучших сценариев, как личное авторское ощущение связи своей судьбы с судьбой народа. Об этом же интересно говорил и А. Караганов, настаивая на том, чтобы наши герои жили в атмосфере идей и проблем, в которой живут советские люди. По его мнению, советская драматургия должна не просто откликаться на стилистику и проблемы «интеллектуального» кино в духе Антониони или Алена Рене или полемизировать с ними, а должна принять на себя задачу создания интеллектуального кино советского стиля, способного к глубокому, марксистскому анализу истории, человеческих характеров, всей нашей жизни. Он призывает к раскрытию на экране революционности советского человека, который шел и идет трудным историческим путем, одерживая великие победы именно благодаря своей революционности.

В. Баскаков напомнил о том, что главной задачей советского киноискусства является создание героических характеров нашей эпохи —таково требование народа, одержавшего всемирно-историческую победу в великой битве с фашизмом.

Однако это должны быть фильмы с интересными современными методами осмысления нашей действительности, героические характеры должны быть показаны в них без упрощенчества, но и без попытки «модернизировать» историю, с уважительным отношением к великим подвигам нашего народа на всех этапах его истории—и в годы довоенных пятилеток, и в годы войны, и за последнее двадцатилетие.

А. Каплер призывал не уступать поля идейного боя противнику, принимать этот бой, создавая большие политические картины, не увлекаться темами, идущими по «касательной» к жгучим вопросам современности. В эпоху, когда идет огромнейший, сложнейший процесс освобождения целых народов, в эпоху огромнейших социальных бурь и потрясений, великой битвы между силами войны и мира невозможно стоять в стороне или заниматься формальными изысканиями. У нас есть испытанное оружие — кинематограф, имеющий славные революционные традиции. Продолжая их, ведя новые творческие поиски, мы должны воздействовать своим искусством на души миллионов зрителей во всем мире.

●

В то время когда еще продолжалась эта дискуссия, в которой приняли участие кинодраматурги, прозаики, критики И. Неверов, Н. Кладо, Л. Шейнин, Л. Белова, В. Фрид, К. Виноградская, Ю. Яковлев, М. Маклярский, А. Агабабов, А. Галиев, К. Парамонова, А. Мачерет и другие, на заседании секции драматургов документального и научно-популярного кино обсуждались доклады Ю. Каравкина, К. Славина и М. Шапрова, посвященные этим жанрам кинодраматургии.

На последнем пленарном заседании конференции были заслушаны сообщения Е. Воробьева и В. Осьминина, посвященные вопросам редактирования сценариев и формирования репертуара студий художественных, документальных и научно-популярных фильмов.

Конференция приняла резолюцию, в которой были подведены организационно-творческие итоги состоявшейся дискуссии по проблемам современной кинодраматургии, а также высказан ряд практических соображений по вопросам подготовки сценарных кадров и работы с авторами в кинематографе.



«Война и мир»

ПЕРВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

На экраны вышли первые две серии фильма «Война и мир». Событие, которого так ожидали миллионы зрителей, миллионы читателей Толстого в нашей стране и во всем мире. Перед нами предстал труд огромного творческого коллектива, возглавляемого лауреатом Ленинской премии Сергеем Бондарчуком. Нам предстоит оценить те поистине гигантские усилия, которых потребовало воссоздание толстовской эпопеи в кинематографе.

Мы пока не можем говорить о законченном произведении, но уже в состоянии представить себе контуры всей вещи. Целая эпоха в жизни русского общества, русского государства возникает перед нами, оживают знакомые каждому и каждому дорогие образы. Трудно рассуждать о частностях, о совпадениях или несовпадениях зрительских впечатлений с читательскими. Мы только начинаем сравнивать, сопоставлять, догадываться... Фильм потребует дальнейшей сложной и тщательной работы кинокритики и киноведения, которая растянется на годы так же, как и труд по экранизации эпического полотна Толстого. Сегодня мы печатаем первые впечатления советских и зарубежных писателей и кинематографистов—первых зрителей «Войны и мира».

Сергей ЕРМОЛИНСКИЙ

В преддверии новых страниц...

Сто лет назад, в пору работы над «Войной и миром», Толстой писал П. Д. Боборыкину: «...ежели бы мне сказали, что то, что я напишу, будут читать теперешние дети и полюблять жизнь лет через двадцать, и будут над ним (над романом) плакать и смеяться, я бы посвятил ему (роману) всю свою жизнь и все свои силы».

Желание Толстого оказалось чересчур скромным. Его книга стала незабываемой, стала настольной книгой для многих и многих поколений.

Вспоминается, как в годы Великой Отечественной войны находили в ней источник веры в силу народного духа, в неодолимость его. Тогда было повальное увлечение «Войной и миром». Возвышенная, нравственная красота этой книги нужна людям в разные годы по-разному: и когда война, и когда мир, и в молодости, и на закате жизни.

...И вот в кинотеатре — первые сеансы первых двух серий.

Начало картины показалось мне претенциозным. Несложно понять и объяснить предпринятое авторами путешествие кинокамеры из глубин подводных, наполненных невидимым кипением всего сущего, на просторы жизни, на бескрайние русские просторы. Нужна ли эта, вроде философская, аллегория? Но зато толстовские слова, предваряющие фильм, найдены прекрасно. Это «запев» темы. Толстой говорит здесь о том, как просто, кажется, было бы устроить справедливую жизнь на земле, если бы все доброе в ней объединилось против зла и неправды.

Зал затихает совершенно. Смотрят не просто любопытствующие зрители — смотрят судьи, заинтересованные, как самые нетерпимые авторы. Они пришли сюда на встречу с героями, о которых почти у каждого свое прочное представление, к которым выработалось свое отношение; их

судьба передумана, пережита, увиден их внешний облик... Поистине редкий по сложности экзамен приходится держать фильму перед таким пристрастным и субъективным зрителем.

Первая серия заметно утомляет. В ней есть длинноты, и не только длинноты — неточности монтажные, излишества изобразительные. Все это потребует дополнительной работы, хотя и не так уж она сложна. А пока некоторый холодок чувствуется в зрительном зале, но внимание не ослабевает: слишком важно то, что происходит на экране. Бондарчук не ошибся в главном, уходя от соблазна более энергичного повествования и нарушая законы внешней занимательности, о которой Толстой говорил:

«...занимательность произведения не только не имеет ничего общего с достоинством произведения искусства, но, скорее, препятствует, чем содействует художественному впечатлению». Толстой писал так, отвергая любые «украшения и поразительности», потому что признавал только «истинный предмет искусства», автор которого стоял бы на уровне высшего для своего времени миросозерцания, чтобы он пережил чувство и имел желание и возможность передать его...»

Важнее всего для авторов фильма, кажется мне, было войти в атмосферу романа, передать и еще раз вместе со зрителем пережить ее. Это чувствуется даже там, где не все удалось, где изменили голос, вкус, где прорвались «излишества» или появилась скороговорка. Толстой говорил, что ему хотелось, чтобы читатель испытал хотя бы долю того наслаждения, которое испытал он, работая над романом. Мне кажется, авторы фильма могли бы то же самое сказать и про себя.

Отбор сцен, вошедших в сценарий, лучше всего обнаруживает стремление сохранить главное, а ведь отбор этот надобно было делать жестко, отказываясь от многого, что пленяло. Я вижу, с каким уважением, с какой любовью, с каким трепетом подходили С. Бондарчук и В. Соловьев к произведению Толстого. А ведь упрек в обеднении литературного источника (да еще такого колосса, как «Война и мир») висел над ними, как это, впрочем, всегда бывает при любой экранизации. Иллюстративность и разорванность, рыхлость композиции подстерегали их на каждом углу. Это можно было преодолеть лишь одним — ясным пониманием нравственной идеи толстовского романа, объединяющей всю многослойность его построения.

С. Бондарчук был бы прав, если бы не пожелал показывать отдельно начальные две серии. Ему важно увидеть свой фильм в целом, и тогда корректура отдельных частей была бы проведена с максимальной точностью, с наибольшей уверенностью — и по композиции и по развитию темы.

Мы были очень снисходительны к «Войне и миру» Кинга Видора. Этот американский вариант великого русского романа был сделан вполне «занимательно». Со ставкой на «кинозвезд». Так, чтобы нравился зрителям всего земного шара. И Кинг Видор листал не столько книгу Толстого, сколько страницы многих предложенных сценариев, выбирал наиболее выигрышный. У Кинга Видора Толстой присутствовал в незначительных дозах. Но гений по словам Гете, разводит громадные костры: из них нетрудно утащить по головешке.

С. Бондарчук и В. Соловьев, конечно, хотели увидеть на экране Толстого, именно его, только это было им важно, и только этим они и были движимы.

Преждевременно судить, в какой мере удалось им это, но работа коллектива достойна уважения и полна глубокого смысла.

Зрителей покорила масштабность сцен — не только огромностью превосходно снятых А. Петрицким панорам, но и многими первыми планами, группами, портретами, тщательно отработанными деталями.

Я помню, как после первых просмотров материала на «Мосфильме» поговаривали: да, конечно, батальные сцены... ну а образы? Дух толстовского романа? Наташа? Пьер? Андрей Болконский?..

И вот в обстановке широко показанной Аустерлицкой битвы появляется капитан Тушин (Н. Трофимов), достоверный, живой. Он вышел из книги Толстого, материализовался, убедил— словно выпрыгнул из нашего представления о нем. Никакие масштабы постановки не затмили его. Он запомнился.

Но до этого вы уже были взволнованы встречей с Наташей Ростовой (Л. Савельева), и чем дальше, тем больше. Это подлинное чудо фильма. И уж тут никаких разногласий у зрителей-судей нет. Она врывается на экран свежим ветром, и все прелестно в ней: чистота, порывистость, нетерпеливое ожидание жизни, радости, наполненность этим ожиданием...

Вот почему я смотрел не без досады сцену в Отрадном, когда Андрей Болконский невольно подслушал трепетный полушепот Наташи. Мне показался ненужным и вычурным ее «полет», снятый сверху, с вертолета. «Поразительность»? «Поэтичность»? Ах, как Толстой восставал против таких вещей! «...поразительность или эффектность ...не совпадает с понятием настоящего искусства,— говорил он,— потому что в поразительности, в эффекте новизны ...нет передаваемого чувства, а есть только воздействие на нервы». В самом деле, тишина этой удивительной ночи, обрывки долетающих слов девушки, ее негромкое пение (обязательно пение, потому что толстовская Наташа очень выражала себя именно в пении) — все это сдержанно, даже скупо сделанное гораздо ярче подчеркнуло бы и состояние князя Андрея и весь смысл сцены.

Каюсь, во многих частях своих не понравилась музыка В. Овчинникова. И не только сама музыка. На мой взгляд, музыки больше, чем нужно. Словно режиссер не доверял себе, своим исполнителям, своему оператору, своим художникам, то и дело «подкрепляя» настроение музыкальным фоном. Немало мест, когда хочется, чтобы стало тихо, чтобы можно было вслушаться в голоса, вслушаться в тишину, задуматься, поразмышлять без услужливо звучащего «раскрытия» и «подчеркивания». А вот музыка «первого бала» как раз с недостаточной эмоциональной силой выразила весь вихрь Наташиных переживаний. Ведь ее летящие, прозрачные мелодии запомнятся Наташей на всю жизнь, как неповторимое счастье,— и нами должны запомниться.

У Л. Савельевой многое впереди — новые, совсем иные сцены, в другом ключе, полные тревог, противоречий, драматичности. С особенным нетерпением ждешь их.

Не со всеми исполнителями (и выбором их) я согласен. И прежде всего я ощутил потери при встрече с Николаем Ростовым (О. Табаков). Я даже не осознал, что передо мной Николенька, поначалу показался он мне лишь фатоватым молодым человеком, а ведь он, Николенька, как и Наташа,— часть дома Ростовых. Это они несут его уют, и детские тайны, и первые влюбленности...

Уже накопились впечатления, возможны и некоторые выводы, но не хочется бегло говорить об исполнителях, они требуют по-настоящему пристального разбора: перед нами большая работа большого коллектива отличных актеров. А кроме того, многие из них лишь начали биографии своих героев на экране. Один из немногих завершенных образов — старый князь Николай Андреевич Болконский — обрисован А. Кторовым ярко, выпукло, с мастерской уверенностью.

Умно и точно входит в фильм Пьер Безухов (С. Бондарчук). Он неуклюж, угловат, увалень, он думает, сосредоточен, что-то решает, весь в себе, и он чуть смешной. Смешное в Пьере Бондарчук показывает осторожно, не переступая грани — вызывая улыбку, а не хохоток. Быть может, он выглядит несколько старше, чем хотелось бы. Особенно это ощущается в его сценах с Андреем Болконским (вспомните, Болконский говорил Пьеру «ты», а Пьер ему — «вы», и дело тут не только в возрасте, но и в большем житейском опыте князя Андрея). Кружение мыслей и чувств, вечный самоанализ, тревожащий совесть,— такова молодость Пьера. С этим он входит в жизнь. И то, как возник перед нами образ Пьера в фильме, позволяет думать, что он раскроется в последующих сериях правдиво, глубоко и трогательно.

Толстой говорил:

«Большинство моих читателей состоит из тех, которые, дойдя до исторических и тем более философских рассуждений, скажут: Ну, опять. Вот скука-то... И совершенно правы.

Это читатели художественные, те, суд которых дороже мне всех. Они между строками, не рассуждая, прочтут все то, что я писал в рассуждениях и чего бы и не писал, если бы все читатели были такие».

Писатель еще говорил, что этими рассуждениями он у р о д о в а л свою книгу. Так говорил Толстой-художник в шестидесятых годах. Об этом и хочется напомнить авторам фильма, продолжающим свою многотрудную и увлекательную работу. Напомнить особенно потому, что силы их всерьез направлены на то, чтобы воплотить суть толстовского романа — но, следовательно, не рассуждениями, а, говоря языком Толстого, художественно.

Не сразу оценивший всю колоссальность «Войны и мира» Тургенев иронизировал поначалу над пристрастием Толстого к историческим деталям («острые носки александровских сапог» и т. д.). Иронизируя, Тургенев говорил: а все ли благополучно с изображением эпохи? Разовьются ли характеры? Но впоследствии, перед чтением последней части, уже называя роман великим произведением великого писателя, он писал, что в нетерпении от продолжения романа и ждет от него новых прелестей.

Эти слова хочется повторить и нам, обращаясь к С. Бондарчуку, ко всему его коллективу.

Георгий ДАНЕЛИЯ

Не боясь литературы...

«...Разве я не чувствую в своей душе, что составляю часть этого огромного гармонического целого? Разве я не чувствую, что я в этом огромном бесчисленном количестве существ... составляю одно звено, одну ступень от низших существ к высшим? Ежели я вижу, ясно вижу эту лестницу, которая ведет от растения к человеку, то отчего же я предположу, что эта лестница прерывается со мною, а не ведет дальше и дальше?..»

Каждый из нас в свое время уже читал эти слова, следовал за Пьером и Андреем их трудными путями поисков истины, был свидетелем их ошибок и их открытий. Теперь эти слова звучат с экрана. И я рад вновь услышать их. Конечно, каждый из нас может в любой момент взять с книжной полки томик «Войны и мира», чтобы снова и снова перечитать эти или другие строки, в которых бьется, ищет истину гениальная мысль Толстого. И тем не менее я все-таки рад, что могу слушать эти слова с экрана. Мне как зрителю, как человеку, любящему Толстого, не доставало бы их. По-видимому, и создатели фильма поняли, что без этих толстовских рассуждений, без постоянного духовного и интеллектуального поиска экранизация романа была бы неполной. Из всех возможных путей работы над фильмом С. Бондарчук и В. Соловьев выбрали, пожалуй, самый трудный, но, с моей точки зрения, и самый верный путь. Они постарались донести с экрана мысль Толстого.

И это мне кажется в фильме не только самым ценным, но и безусловно новаторским. Ведь обычно мы склонны всячески расписываться в своем уважении и любви к литературе, но в то же время порой очень боимся этой самой литературы. Разве немало мы знаем экранизаций, в которых и актеры вроде бы соответствуют героям повести или романа и все сюжетные повороты соблюдены, но совершенно исчезает мысль, отсутствует то, ради чего создавал писатель свой роман. Мы боимся, что зрителю станет скучно, и поэтому порой убираем из наших экранизаций все, что непосредственно не связано с сюжетом. И герои литературного произведения, придя на экран, мельчают, теряют свою неповторимость.

Бондарчук не боялся, что зрителю станет скучно.

Создатели фильма поняли — князь Андрей не был бы князем Андреем без этого постоянного интеллектуального поиска, на который он себя обрек. Пьер не был бы Пьером, если лишить его права размышлять о событиях, с ним происходящих. Картины войны 1805 года не были бы так впечатляющи, если б они не были увидены умным и проницательным взглядом Толстого и если бы они не были озарены его размышлениями о бессмысленности этой войны, которая увела солдат из их домов, привела на чужую землю. Герои толстовской эпопеи не были бы такими неповторимо интересными человеческими личностями, если бы в грязи и неразберихе походного быта, накануне сражения они не размышляли, как капитан Тушин, о жизни и смерти.

Создатели фильма это поняли. Они не стали отделять философию романа от драматургии. Ибо у Толстого философия и драматургия неразрывны.

Настойчиво и — я бы даже сказал — самоотверженно следуют создатели «Войны и мира» за мыслью Толстого. Они не боятся прослыть скучными и даже не пытаются найти изобразительный эквивалент многочисленным философским отступлениям романа. Мысль движет фильмом. Мысль беспокоит, будоражит героев. Мысль не утеряна в фильме. И в этом, мне кажется, настоящее его новаторство.

Ну а герои? Ведь обычно мысль, идею произведения все понимают более или менее одинаково. А вот к героям романа у каждого читателя свое отношение — во всяком случае, каждый видит их по-своему. Совпадают ли мои читательские представления о персонажах «Войны и мира» с тем, что предложил мне экран? Пожалуй, во многом совпадают. Но и там, где этого не происходит, я в основном принимаю героев фильма.

Например, я несколько иначе представлял Пьера. Правда, когда я узнал, что начались съемки и Пьера будет играть Бондарчук, я не сразу свыкся с этим новым для меня Пьером, как-то не поверил в него до конца. А когда увидел фильм, то по-настоящему принял Пьера—Бондарчука, ибо он заражает своей человеческой искренностью, значительностью и глубиной.

Многие другие образы фильма словно бы полностью совпадают с теми представлениями, которые возникают во время чтения романа.

Именно таковы старый Болконский в великолепном исполнении А. Кторова, князь Василий, остро и умно сыгранный Б. Смирновым, маленькая княгиня Лиза, в роли которой продемонстрировала свое несомненное актерское дарование А. Вертинская, и капитан Тушин, который в какой-то степени стал для нас открытием киноактера Н. Трофимова.

Как все, кто любит «Войну и мир», я немного боялся встречи с Наташей. Ведь этот образ — один из шедевров Толстого. Хватит ли сил и таланта у юной балерины Людмилы Савельевой, чтобы справиться с этой ролью? Такой вопрос, вероятно, задавали себе многие. Ответить на него могла только сама Савельева. Фильм познакомил меня именно с той поэтичной, непосредственной, прелестной Наташей, какую я себе представлял.

По-видимому, для исполнительницы роли Наташи, так же как и для всего съемочного коллектива, большим испытанием была сцена первого бала. Она так гармонична и прекрасна в романе, что страшно было что-либо испортить. Помню первый бал Наташи в фильме Кинга Видора «Война и мир». Там почти весь эпизод сделан на крупных планах Одри Хепберн, и сделан, надо сказать, великолепно. Бондарчук решил эту сцену совсем иначе. В первый момент возникает сомнение: не слишком ли много красок, не слишком ли любуется камера оператора Петрицкого блеском, пышностью, многолюдьем этого бала?

Нет, не слишком. Ведь это бал, увиденный глазами Наташи. Помните у Толстого:

«Все смешивалось в одну блестящую процессию. При входе в первую залу равномерный гул голосов, шагов, приветствий — оглушил Наташу: свет и блеск еще более ослепил ее».

Да, именно таким показался Наташе ее первый бал, и юная Людмила Савельева прекрасно сыграла волнение, счастливый испуг своей героини, ее «готовность на величайшую радость и величайшее горе».

Очень кратковременным было знакомство зрителей с княжной Марьей, но чувствуется, что актриса верна толстовскому образу.

К сожалению, не могу пока ничего сказать о Николае и Соне — их главные сцены еще впереди. То обстоятельство, что фильм еще не закончен, все-таки ослабляет его восприятие. Если бы зрители посмотрели «Войну и мир» целиком, некоторые упреки в адрес первых двух частей просто не прозвучали бы. Скажем, обвинения в перегруженности пейзажами, в излишнем любовании идилличностью быта. Но ведь эта идилличность скоро исчезнет— наполеоновские армии придут в Россию, зарево пожаров займется над Москвой, война — не та, далекая война, о которой можно говорить в салонах, а настоящая, грозная война — нарушит неторопливое течение жизни. По-видимому, эти сцены станут как бы контрастом к спокойному, неторопливому стилю первых двух серий...

Что ж, будем ждать окончания фильма. И будем надеяться, что в этих последних двух сериях мы увидим, что художники так же упорно следуют за авторской мыслью, не боятся литературы, не стремятся облегчить зрителю его задачу и облегчить задачу себе, лишив роман его философии.

Джеймс ОЛДРИДЖ

Мысль в действии

Сергей Бондарчук взялся за самую трудную, пожалуй, задачу для кинорежиссера, решив создать произведение искусства на основе другого произведения искусства, которое уже признано величайшим образцом в своем роде.

Мне кажется, он сделал два разных по характеру фильма: первую часть, соответствующую строго уравновешенной, передающей дух эпохи увертюре, и вторую часть, почти полностью построенную на передаче настроения.

Первая серия хороша тем, что в ней заложена прочная основа для развития характеров и событий. Вторая по своему эмоциональному строю звучит почти как лирическая пастораль, и порой эта тональность излишне подчеркнута. Бондарчук здесь не жалеет красок для передачи настроений, в то время как движение в ней подчас совсем замирает. Если, однако, принять размеренный, «несовременный» ритм фильма, все произведение для меня становится более уравновешенным. Я лично равнодушен к «современному» ритму и поэтому в целом фильм принимаю.

«Война» сделана превосходно, а «мир» представляется неким гипертрофированным миром ожиревшего общества, поглощенного собой, удовлетворением собственных желаний.

Наташа полна веселья и живости, а Бондарчук по-настоящему врос в одежду и характер своего героя.

Старый князь Болконский совершенно великолепен, так же как и выдержанный в толстовской манере портрет маленького артиллерийского капитана, который спасает положение в день Аустерлица.

Андрей, как и Кутузов, не соответствует моему собственному читательскому представлению. Но я подозреваю, что Бондарчук исходил при построении образа Андрея из более жесткого характера, чем тот, от которого отталкивался Толстой, с тем чтобы постепенно смягчить его.

Поразителен «русский дух» фильма, который никто на свете не смог бы так уловить даже на мгновение.

Самой трогательной мне показалась сцена смерти княгини Лизы, жены князя Андрея, роль которой блестяще исполнила Анастасия Вертинская.

Среди достижений Бондарчука есть еще одно, особенно удивительное и важное,— он сумел сохранить и передать свойственную роману поэзию мысли, сам процесс мышления, под влиянием которого действующие лица меняются, становятся совершенно другими людьми. Чтобы достичь этого, мало одних слов, хотя режиссер и оперирует словами; диалог, слово в фильме полностью взаимодействуют с настроением, которое всегда делает этот трудный процесс абсолютно достоверным.

Фильм еще не закончен, поэтому было бы несправедливым говорить о нем, как о целом. Однако можно уже констатировать, что Бондарчук отнесся к своему предмету с тем уважением и глубиной мысли, которых он заслуживает.

Очевидно, более динамичный фильм больше соответствовал бы нашему современному вкусу. Но я принимаю тему Бондарчука, так же как и его принципиальный подход к роману, его стремление передать не просто действие, но мысль в действии. И я думаю, что сам Толстой мог бы сказать: «Продолжайте, Бондарчук! Совершенствуйте, если можете, но делайте то, что вы делаете. Вы меня превосходно понимаете!» (АПН)

Камил ЯРМАТОВ

Событие

Вот уже несколько лет как снимается фильм «Война и мир» и различные газеты и журналы сообщают о том, как идет работа, какие сложные задачи приходится решать коллективу студии по ходу съемок. Мы читали о том, как по всей стране искали для сцены охоты борзых собак, как тщательно восстанавливали старинные обычаи, как организовывали съемки сложных батальных сцен. Все это мы знаем. И тем не менее, когда смотришь фильм, размеры проделанной работы изумляют. Пожалуй, только режиссер или человек, знакомый с кинематографическим производством, может в полной мере постичь, какие огромные усилия были сделаны съемочной группой. Я знаю, как неимоверно трудно организовать съемку, в которой участвуют сотни людей, я знаю, как сложно работать над такой многоплановой, многофигурной композицией, где нет эпизодических сцен и каждый герой — личность. Как режиссер, как кинематографист я преклоняюсь перед Бондарчуком, перед Петрицким, перед всеми членами съемочного коллектива. Восхищение размахом проделанной работы — вот первое впечатление, которое охватывает тебя во время просмотра.

Но вслед за ним приходит другое, более глубокое и серьезное; задаешь себе вопрос: а соответствует ли это яркое, неповторимое экранное зрелище роману «Война и мир»?

Да, соответствует.

Авторы смогли из многообразия методов работы над фильмом, предлагаемых современным кинематографом, выбрать наиболее нужные и подходящие для экранизации романа.

Неторопливо, спокойно разворачивается действие. В свободном чередовании эпизодов узнаешь стиль романа. Фильм сделан теми же крупными, широкими, уверенными мазками, что и его вели-

кий литературный предшественник. Суетливость, нарочитое нагнетание напряжения так же чужды фильму, как и роману. В характерах людей видят авторы фильма самое главное и самое интересное. И оттого так неповторимы и жизненны эти характеры. Князь Андрей, Пьер, Наташа, старый Болконский, Тушин — каждый из этих людей для Толстого — целое событие, сложный и своеобразный мир чувств, мыслей, переживаний. Такими мы увидели этих героев в фильме.

И опять как кинематографист я восхищен серьезностью проделанной работы. В фильме нет ни одной фальшивой интонации. Как поразительно играет Людмила Савельева сцену своего объяснения с князем Андреем! Чтобы так сыграть, нужно не только четко представлять свои актерские задачи — нужно жить романом, его героями.

Они верны роману даже там, где поступают, казалось бы, так, как великий писатель поступать не мог. Скажем, в фильме очень много съемок сверху, с вертолета. Современная техника вторглась в мир Толстого. Но это вторжение не раздражает, не кажется противоестественным. Конечно, Толстой никогда не подымался в небо, не мог видеть землю сверху — он ходил по земле. Но в то же время его философия, его отношение к событиям напоминают полет над землей. Из гостиной дома Ростовых взор Толстого переносится на поля сражений, и перед этим серьезным, проницательным взором — сотни людей. Толстой словно бы наблюдает поле сражения с такой точки, откуда это поле видно целиком, откуда можно наблюдать усилия армий и предвидеть ход войны задолго до того, как он будет ясен людям. Да, это взгляд сверху, и, пожалуй, авторы фильма были правы, когда решили воспользоваться современной техникой.

Пожалуй, меня несколько огорчает в фильме растянутость его первой серии. Для того чтоб полностью процитировать толстовский текст, авторы злоупотребляют длинными пейзажными панорамами. Но эти просчеты не могут повлиять на общее впечатление от фильма. Безусловно, картина «Война и мир» — это не только крупное событие в нашем кинематографе, но и одна из самых удачных экранизаций русской классики.

Клод ОТАН-ЛАРА

Дух эпохи

С нетерпением ожидал я просмотра нового фильма моего друга Сергея Бондарчука «Война и мир».

Подводный камень перенесения на экран великих произведений литературы состоит в том, что нередко зримое изображение оказывается слабее представления, сложившегося у читателя романа, а воплощение образов не всегда в точности совпадает с тем внешним обликом героев, какой ему рисовался.

В данном случае этого не произошло.

В этом фильме мы увидели превосходный альбом картин, сменявших одна другую в плавном и благородном ритме, перед нами предстали очертания бессмертного литературного памятника, воздвигнутого Толстым. Ни одного плана, который бы не был исполнен сыновним почитанием оригинала, ни одного жеста или движения, в котором не чувствовалось бы глубокого уважения к патриарху русской литературы.

Хочется сразу отметить особый прием, дополняющий общее впечатление, производимое этим монументальным кинематографическим полотном. Я имею в виду изобразительные парафразы, которые сопровождают главное действие, время от времени перебивая его медлительное течение картинами природы, этими почти документальными иллюстрациями, блестящими, с точки зрения операторского мастерства, и являющимися предлогом для комментария, в котором мы узнаем подлинный текст Толстого, воспевающего языком несравненной красоты почти романтическую любовь к природе и своей родине.

Этот прием придает произведению совершенно своеобразный стиль. Кинематографистам может показаться почти избитой мысль о том, что всякое произведение должно отличаться своим особым стилем съемки и композиции, но тем не менее поиски этого стиля и составляют главную трудность в работе.

Нет сомнений, что именно эта находка Бондарчука придает фильму совершенно особый аромат. Благодаря ей произведение стало таким, каким мы его увидели, поразительным в своей оригинальности.

В этом столь русском по духу фильме поражает также точное, тщательное воспроизведение атмосферы эпохи. Малейшие детали соблюдены так строго, что возникает — довольно редкое — ощущение, будто мы переносимся в иной мир, в иной век. Нашему действенному участию в этом преображении способствует совершенная достоверность склада ума и поведения персонажей.

Безошибочно верный подбор актеров не может не вызывать чувства удовлетворения. Старый граф Безухов и старик Болконский запечатлены на экране именно такими, как мы их себе представляли. Наташа, созданная прелестной актрисой, неизменно мила на протяжении всего фильма. Если мне не изменяет память, у Толстого Наташа была, может быть, более застенчивой, более углубленной в себя, более скрытной. Как бы то ни было, нельзя отрицать удачи этой роли, сыгранной с изяществом и обаянием, несмотря на несколько «внешнюю» манеру, подчеркнутую непосредственность.

К этому можно добавить, что Пьер Безухов Бондарчука верен духу толстовского Пьера, что Бондарчук пользуется скупыми красками и четко выявляет слабость этого человека.

Но основная заслуга принадлежит Бондарчуку-режиссеру. Как актер, искушенный в тонкостях своей профессии, он направлял исполнителей рукой настоящего мастера, и некоторые эпизоды вызвали в зале вполне заслуженные аплодисменты.

Однако, если говорить о батальных, массовых сценах, то смело надо сказать, что их можно отнести к числу самых значительных из когда-либо показанных на экране.

Может показаться, что в этих картинах есть нечто от лубка. Возможно. Но они грандиозны и настолько впечатляют по композиции и чисто зрелищно, что способны захватить дух у самых пресыщенных снобов! Нельзя смотреть эти кадры, не восхищаясь их замыслом и превосходным его воплощением, не говоря уже о масштабах организации съемок — работе, которая всегда остается незамеченной.

Зрители обратили внимание на многие эпизоды. Но для меня неоспоримо, что одной из наиболее увлекательных и наиболее удачных является сцена бала. Не только потому, что в ней с неожиданной силой раскрывается обаяние Наташи, но и потому, что она очаровательна по хореографии, великолепно снятой. Это, если можно так выразиться, триумф не только постановщика, но и всей группы превосходных операторов, которые образцово сотрудничали с Бондарчуком на всем протяжении этого большого фильма. В ней заключен истинный «момент кино», один из самых блистательных и незабываемых моментов фильма.

Именно в этой сцене особенно тесно соприкасаешься с музыкой, которую не перестаешь слушать с живым интересом в течение всей картины. Музыка фильма совершенно сливается с изобразительным рядом, участвуя в действии и комментируя его.

Не менее важной для создания картины была колоссальная работа художников, декораторов и всей студии. Великолепные декорации, беспрерывно сменяющие друг друга, выполнены с отменным вкусом, изобретательностью и истинным размахом, подчас чрезмерным, хотя и нигде не наносящим вреда.

В этом и заключается одна из особенностей фильма, что его исключительные масштабы ничуть не мешают. Именно эти масштабы не позволяют рассматривать и судить «Войну и мир», как любой другой фильм. Это особая сфера, и надо найти особый ключ, чтобы войти в его тонкий, богатый нюансами, временами почти классичный, строгий мир.

Я убежден, что фильм этот непременно вызовет глубокие размышления, произведет большое впечатление повсюду и самой своей устремленностью послужит дальнейшей славе и так уже авторитетного и видного советского киноискусства.

М. БЛЕЙМАН

Тбилиси. Время молодых

Фильм «Страницы прошлого»*, состоящий из трех самостоятельных новелл, поставили молодые режиссеры. Молодым лучше всего выступать отдельно. Зритель, оценивающий творчество режиссера, не будет сравнивать тогда его работу с показанными рядом и черты сходства воспринимать как нивелировку, недостаточное проявление индивидуальности. Но раз уж Э. Шенгелая, Г. Шенгелая и М. Кокочашвили оказались «под одной крышей», попробую рассказать о каждом из них, попытаюсь определить сильные и слабые стороны творчества молодых грузинских кинематографистов, которое отмечено главным — поиском. Задача моя несколько облегчается тем, что режиссеры эти для нас не новички, мы уже знакомы с их первыми работами.

Герои новеллы «Микела», поставленной Эльдаром Шенгелая по одноименному рассказу Д. Клдиашвили, предстают перед нами в драматический момент. У старого Микелы погибла от неизвестной болезни почти вся семья. В живых остались только двое внуков. Старик не в силах бороться с судьбой, он привык мириться с несчастьем. И когда заболевает старший внук, он безропотно готовит могилу для безнадежно больного. Мальчик приходит в сознание, но все равно он обречен на смерть. Он и сам говорит деду о своем видении — ему предрекли, что он умрет через год. И тогда старик решает спасти хотя бы младшего внука. Согласно поверью, смерть не найдет намеченных жертв, если перенести дом на новое место. Дом переносят, но больного оставляют в лачужке на старом участке — боятся, что он сможет привести смерть и в новый дом. И она приходит в назначенный час. Ночной ливень обрушивается на жалкое убежище больного и погребает его под обломками. А старик переносит в новый дом уцелевшего внука.

В фильме страшны не только трагедия старика (его в соответствии с характером картины скупо, но выразительно играет Г. Ткабладзе), не только трагедия мальчика (М. Хвития), погибающего без помощи. Страшен фатализм, страшно непротивленчество, извечная вера в обреченность человека.

Режиссер Эльдар Шенгелая ведет трагический рассказ в скорбном и медленном ритме. Люди медленно думают, медленно говорят, они торжественно спокойны, зная, что перед лицом судьбы нельзя суетиться. Старик спокойно роет могилы для погибших детей и так же спокойно готовит погребение внуку. Даже такое событие, как освящение нового дома, не вызывает радости удовлетворения — люди вовсе не собираются жить в новом доме, они хотят отвести от него смерть.

Картина сознательно очищена от бытовых деталей, она задумана как статуарное, почти неподвижное зрелище. Режиссер старается вызвать нужные ему впечатления контрастом между страстями, которые несомненно обуревают героями, и внешне спокойным их поведением.

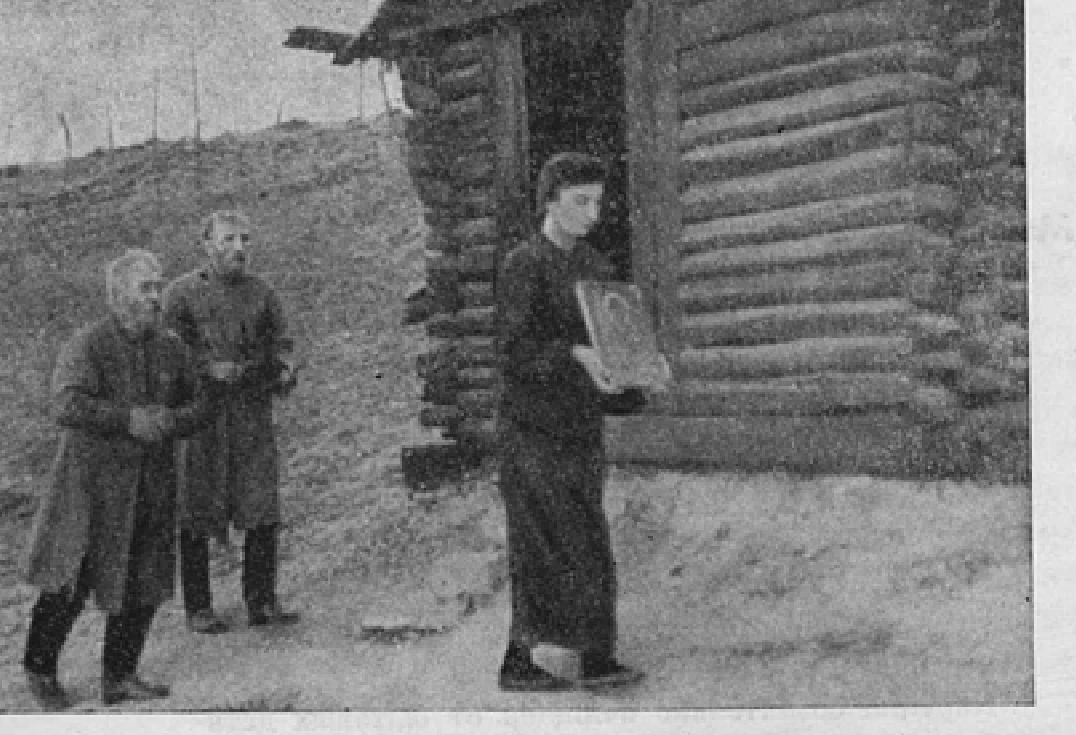
Э. Шенгелая знает цену неподвижно живописному кадру — этому он выучился у Довженко, и выучился хорошо. Поэтому так запоминаются неподвижная фигура женщины в черном под злым солнцем, медлительные тени на белой дороге — тени людей, скорбно переносящих икону в новый дом. Даже пейзажи фильма торжественно угрюмы. Режиссер нигде не поддается соблазну показать экзотически красивую Грузию. Страна, где происходит действие его фильма, бедна, камениста, сурова.

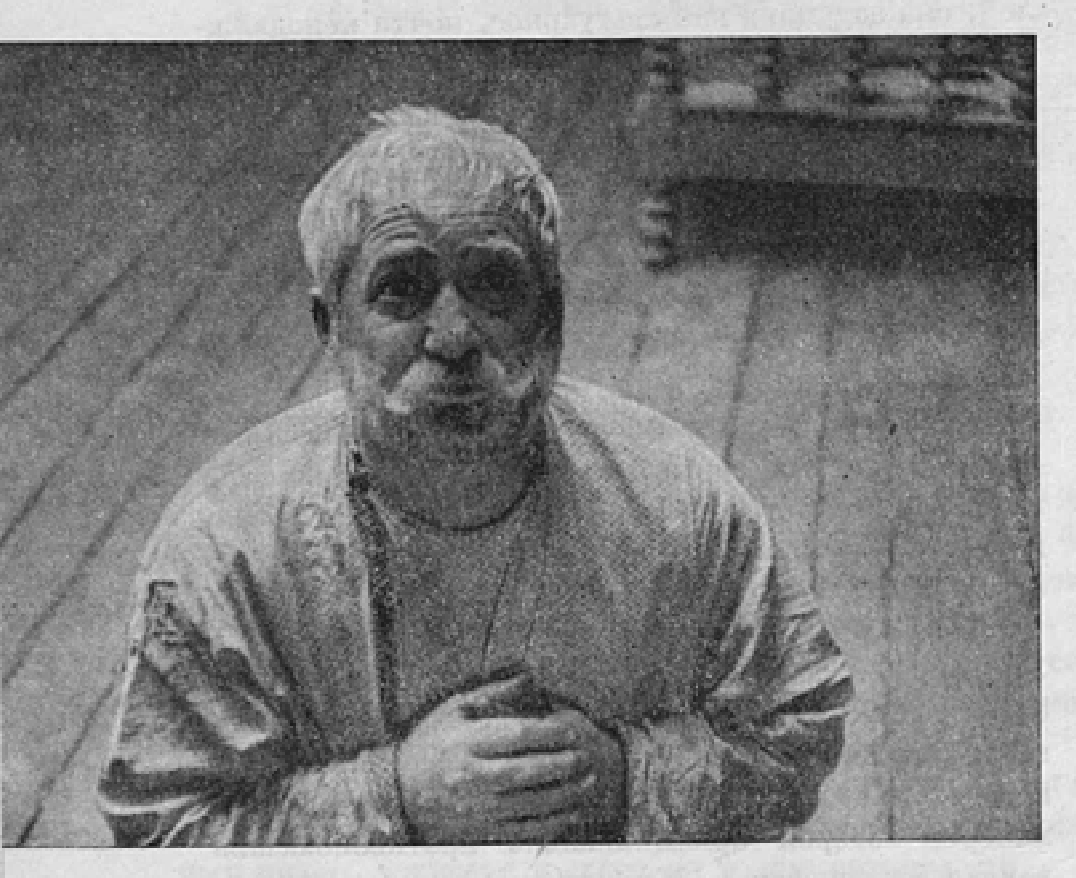
Я не рискну утверждать, что эти черты присущи Э. Шенгелая как режиссеру. Хотя и в предыдущей своей работе — фильме «Белый караван»—Э. Шенгелая (он ставил картину вместе с Т. Мелиавой) был верен этой строгой, реалистически достоверной манере, которой принципиально противопоказана всякая «красивость». Конечно, легче всего принять особенности этих фильмов за сформировавшийся, органический стиль. Но может случиться, что, реализуя другой литературный замысел, произведение иного характера, Э. Шенгелая предстанет перед нами динамичным и темпераментным, влюбленным не в неподвижность, а в движение, в быстрый ритм повествования, в остроту монтажных решений. Однако речь идет не только о стилистике, близкой художнику, а прежде всего о его общих устремлениях, творческих позициях. И здесь несомненно одно: Э. Шенгелая меньше всего склонен говорить что-то «по поводу», его интересует сама жизнь в ее драматических коллизиях и противоречиях.

●

Со статикой «Микелы» как бы контрастирует подчеркнутый динамизм новеллы «Награда», поставленной Георгием Шенгелая по рассказу М. Джавахишвили.

* Сценарий и постановка Э. Шенгелая, Г. Шенгелая, М. Кокочашвили. Операторы А. Рехвиашвили, И. Амасийский, Т. Гересамия. Художники Х. Лебанидзе, Г. Макаров, В. Арабидзе. Композиторы И. Геджавадзе, Ф. Глонти, Н. Мамисашвили. Звукооператоры О. Гегечкори, М. Нижарадзе, Э. Масс. Редакторы А. Салуквадзе, Н. Думбадзе. «Грузия-фильм», 1964.





«Страницы прошлого». Кадры из новеллы «Микела». Г. Ткабладзе—Микела

«Страницы прошлого». Новелла «Награда». Б. Гогинава — Георгий



Здесь всего одна ситуация, резкая, лапидарная и публицистически определенная... Стачка. Солдаты разгоняют забастовщиков. Молодой солдат случайно убивает одного из них. Встреча с осиротевшей семьей убитого. Ужас от осознания своего преступления.

Эта новелла значительно экспрессивней, чем «Микела». Она развита в быстром и стремительном ритме. Даже психологические, требующие раздумий персонажей моменты решаются в острых конфликтах. Стилистика фильма, жесткая и темпераментная, приводит, однако, к некоторым потерям. В фильме не хватает подробностей быта, поведения, психологии. Режиссер не выходит за рамки заданной ему писателем ситуации, не обогащает ее. Очевидно, поэтому и игра исполнителя главной роли актера Б. Гогинавы довольно монотонна, лишена разнообразия красок.

Это обидно, тем более что в тех случаях, когда возникает возможность увидеть и увиденное показать, режиссер обнаруживает и зоркость и наблюдательность. (Вспомним, что эти качества Георгий Шенгелая продемонстрировал еще в своей дипломной работе «Аллавердоба».) Постановщик фильма сумел создать лаконичный и выразительный образ разгрома стачки в скупой массовой сцене, он заставил запомнить распластанного на рельсах убитого забастовщика и женщину подле него. Он увидел полосатые ворота казармы и одним кадром создал ее образ. Наконец, показывая улицы старого Тбилиси, он как бы не заметил их живописности, не пожертвовал ради нее правдой. Он сумел удержаться от красивого кадра там, где нужна была строгая, линейная композиция.

Возможно, схематичность драматургического материала помешала молодому режиссеру продемонстрировать умение пользоваться драматическими нюансами. К тому же нельзя не сказать, что перед ним были две неизбежные опасности — мелодраматическая слезливость и экзальтация или абстрактная прямолинейность. Он избрал последнее, и, наверное, правильно. Г. Шенгелая пожертвовал соблазнительной, особенно для молодого режиссера, возможностью щегольнуть темпераментом и предпочел несколько суховатое, но правдивое изображение жизни.

С трагической новеллой «Микела», с драматической «Наградой» в альманахе соседствует озорная, веселая новелла «Миха», поставленная М. Кокочашвили по рассказу М. Джавахишвили. Сюжетная линия новеллы ординарна. Девушку прочат замуж за богача. Но она влюблена в бедняка Миху. Отец девушки всячески препятствует этой любви, избивает парня, запирает дочь. Однако влюбленные





«Страницы прошлого». Кадры из новеллы «Миха». Слева: М. Бахтадзе—Пепело, З. Капианидзе—Миха. Справа: М. Чубинидзе — Петре, З. Капианидзе — Миха

убегают, прячутся в сарае на окраине деревни. Сарай осаждают, как крепость, но влюбленные не сдаются. И тогда выясняется, что разлучить их невозможно.

Автору новеллы удалось показать непреодолимую силу чувства, накрепко соединившего героев. Сделано это с щедрой выдумкой, с настоящим задором. Очевидно, юмор характерен для дарования режиссера, причем не литературный, а, если можно так сказать, зрительный юмор. Он хорошо видит забавное, вводит в свой фильм сочные и выразительные детали... Вот движутся два стога сена. Останавливаются, приближаются друг к другу. На дороге появляется третий, медлительный стог. И первые два, оказавшиеся в подозрительной близости, отпрядывают друг от друга. Все дело в том, что встреча влюбленных происходит во время уборки сена. Или вот: пытаясь увидеть любимую, герой влезает на фруктовое дерево. Но его подстерегает отец девушки. Он не дает парню спрыгнуть и рубит дерево топором. Он жаден, но честь дочери для него важнее. Полон юмора и эпизод, в котором вилы в руках крестьянских воителей становятся виртуозным оружием.

Увлеченный детализацией, режиссер нигде не забывает о своей сверхзадаче. Подробно показывая своего веселого, небритого и оборванного героя (артист З. Капианидзе), он подчеркивает его оптимистическую активность. Водевильные ситуации служат образному воплощению народного, озорного и радостного характера.

М. Кокочашвили показал себя умелым, хорошо чувствующим стихию народной жизни режиссером. Сколько раз мы видели в грузинских фильмах лезгинку, вспомним хотя бы ставшие классическими кадры «Элисо» Н. Шенгелая. Но режиссер возвращает танец к его земным истокам. Это не романтический танец воинов, как в «Элисо», не виртуозная стилизация, как в плясках ансамбля Н. Рамишвили и Н. Сухишвили. Это крестьянская пляска, полная народного грубоватого темперамента и юмора.

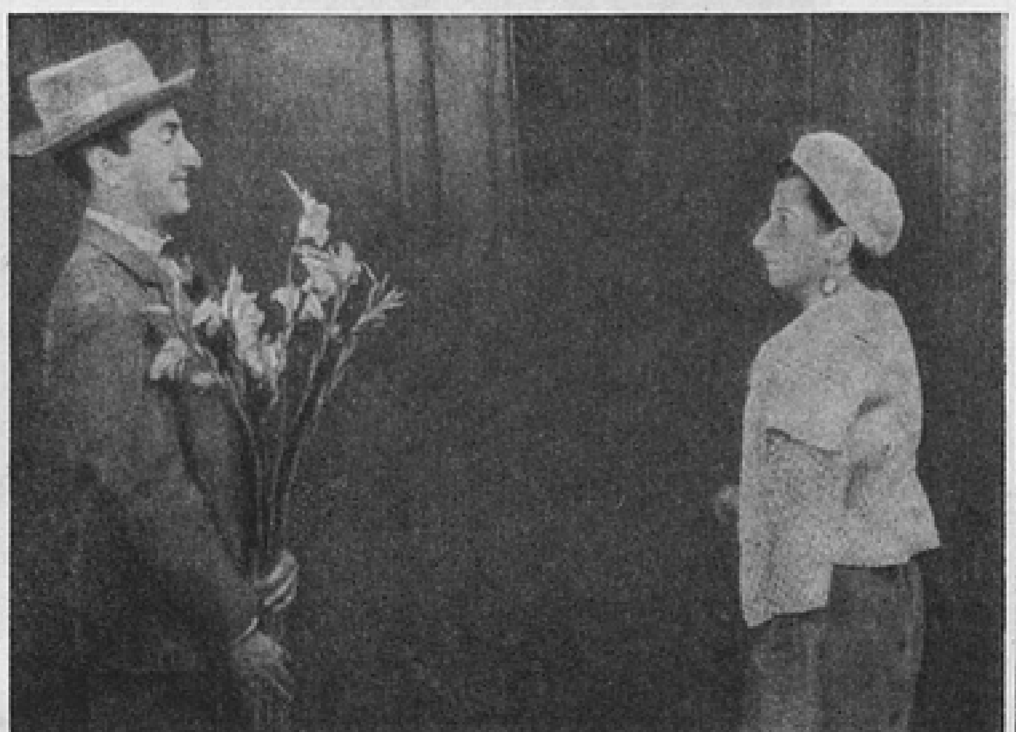
И таких сцен в фильме немало.

●

К картине М. Кокочашвили как будто примыкает и короткая лента «Свадьба» М. Кобахидзе — дипломная работа режиссера. В эпоху звукового кино М. Кобахидзе поставил «немую» картину, да еще и комическую, используя все приемы этого, к сожалению, почти умершего жанра. Тем более радостна большая удача молодого кинематографиста.

Сюжет фильма? Да разве в нем дело? Главное в зрительном остроумии режиссера, в его наблюдательности, в умении увидеть смешное в безукоризненно-серьезном поведении, в неожиданных переходах от одной сцены к другой. Так, герой встречает на улице бегущих мальчишек и, охваченный любопытством, устремляется за ними. Что произошло, мы не знаем, но тотчас видим его с забинтованной головой. Внезапность довольно смешная.

Затем герой — его превосходно, в точном соответствии с жанром вещи играет Гоги Кавтарадзе — направляется к девушке, в которую влюблен. Задумчивый и серьезный, он чуть не попадает под машину, появляется из подземного перехода с цветами




«Свадьба». В ролях Г. Кавтарадзе и Е. Верулашвили

в руках, поднимается по лестнице, стучит в дверь квартиры возлюбленной, неожиданно для нас преподносит цветы матери девушки, неожиданно получает в награду ее поцелуй и разрешение встретиться с любимой. А потом вдруг все это оказывается всего лишь видением, миражем. Но затем все повторяется — герой снова идет по улице, снова с цветами...

Зритель заинтересован. Что теперь? И действительно, мать девушки открывает дверь. Сейчас ей преподнесут цветы — ситуация известна. Но женщина спешит вниз по лестнице, туда, откуда появляется девушка, одетая в подвенечное платье и об руку с женихом. Свадьба состоялась, но это не свадьба героя.

Не буду перечислять все находки фильма, все его остроумные куски. Они неравноценны, иногда цитатны, порой, как говорится, «не доведены». Но это не снижает яркого впечатления от работы талантливого дебютанта. Он, как и авторы фильма «Страницы прошлого», ищет, причем ищет на трудных путях.

●

Юмор роднит М. Кобахидзе и М. Кокочашвили, драматические решения характерны для обоих Шенгелая. Закономерно ли это родство или, может быть, случайно, во многом предрешено выбором литературного материала? Отвечать определенно на этот вопрос пока еще, по-моему, рано. То же и с различиями в творческой манере. Они есть, но, наверное, в дальнейших работах определятся полнее и больше. Ведь ни об одном из этих режиссеров мы не можем говорить сейчас как о зрелом мастере. И дело не в неуважении к молодости: наоборот, здесь надежда, что молодежь еще выявит себя во всей полноте своего таланта.

И все-таки об известной общности в работе молодых режиссеров необходимо сказать.

Но прежде об одном недостатке, характерном для творчества названных выше кинематографистов.

Мне кажется, что четверо молодых режиссеров уже знают, как им снимать свои фильмы, они уже увидели их. Однако, увидев свои картины, они еще их как следует не прочитали. Явно чувствуется, что о драматургии произведений авторы заботились куда меньше, чем о зрительном, изобразительном ряде.

Так, в «Микеле» Э. Шенгелая упущены многие источники драматизма. Режиссер не рискнул на контрапунктное развитие, на развитие противоречивое и контрастное. Дело не в педализации ситуаций—этого не хотел автор фильма, и не хотел справедливо,— дело в его отношении к происходящему, в его позиции, причем выраженной образно. В фильме несколько раз появляется девочка, сочувствующая умирающему мальчику. Ее появление, будь оно как следует понято, внесло бы в несколько монотонный строй фильма мотив надежды, борьбы — так возник бы образ юности, которая не примирится со скорбным фатализмом стариков. Но в фильме это всего лишь деталь повествования.

То же самое относится к фильму Г. Шенгелая «Награда». Дело в том, что одна ситуация еще не делает фильма, тем более что ситуация не развивается, а тут же разрешается. Это драматургия арифметической задачи, которая не дает возможности накопить бытовые и психологические под-

робности, решить характеры героев, а не только рассказать об их непосредственных реакциях на событие.

Фильм «Миха» драматургически выстроен более плавно. Но и в нем есть потери, которые прежде всего сказались в образе героини картины. Для героя найдены индивидуальные черты, а у героини нет характера. Здесь опять пробел драматургии фильма.

Возможно, расчет исключительно на кинематографическую выразительность порожден не только творческими принципами авторов картин, но и тем, что в Грузии кинодраматургия несомненно отстает от режиссуры. Но разве появление в республике молодой прозы и, наконец, целой группы молодых и несомненно способных кинодраматургов — Л. Челидзе, А. Гегешидзе, Э. Ахвледиани, А. Зурабова (я называю только тех, кого знаю) — не должно сказаться на литературном качестве фильмов?..

Я отметил общие недостатки. Но приятнее говорить об общих достоинствах.

Грузинская кинематография была всегда искусством экспрессивного, романтического стиля. Вспомним лучшие работы ее мастеров — «Элисо», «Соль Сванетии», «До скорого свидания», «Хабарду». Некоторая, впрочем, естественная картинность, эффектность, преувеличение страстей — все характерные для романтического искусства признаки были присущи кинематографии Грузии.

Мне кажется, что эта манера до известной степени исчерпала себя в работах режиссеров предыдущего поколения. Знаком перемены был фильм Т. Абуладзе и Р. Чхеидзе «Лурджа Магданы», сделанный в ином ключе.

«Лурджа Магданы» был явлением нового для грузинского кинематографа стиля, впоследствии углубленного в работах Т. Абуладзе («Я, бабушка, Илико и Илларион») и отчасти Л. Гогоберидзе («Под одним небом» и «Я вижу солнце»).

Фильмы молодых режиссеров продолжают ту же и, надо сказать, плодотворную линию развития. Они несколько будничны. Но эта будничность нигде не оборачивается скукой, а скромность изобразительных средств ощущается как стилистический принцип, но не как отсутствие фантазии.

Излишества самоограничений, преувеличение скромности несомненно «уйдут» в следующих работах. А главное останется. Останутся внимание к народной жизни, стремление воплотить народный характер, останутся, наконец, трудность и плодотворность поиска.

К. ЩЕРБАКОВ

Непрерывное происшествие

Представьте себе типовой интерьер современной квартиры. Это несложно: в интерьерах современных квартир действительно много общего. В магазинах продается малогабаритная мебель, рассчитанная на то, чтобы сделать уютными небольшие комнаты, не задавить их и не загромоздить.

Так что сходство в значительной степени вынужденное, от этого никуда не денешься. Однако приходилось вам, наверное, наблюдать, как один-два штриха, пусть очень незначительных, словно преображают комнату, похожую на сотни таких же. А другая так и остается неким среднеарифметическим образцом. Безликостью своей она буквально вопиет о том, что время, энергия, деньги ее хозяев были направлены на то, чтобы все было, как у Ивановых из соседнего дома, которые большие мастаки по части «модерна», и уж, во всяком случае, не хуже, чем у Петровых из квартиры напротив.

Чем примечательны комедии студии имени М. Горького «Хотите — верьте, хотите — нет...»* и «Все для вас»**, мосфильмовская лента, «Хоккеисты»***, ставящая проблемы этики на спортивном материале? Между прочим, интерьерами. Интерьерами современных спален, кухонь, столовых; холодными, необжитыми, совершенно одинаковыми в домах людей разных профессий и склонностей, разного культурного уровня и материального достатка. Такое ощущение, что в целях экономии снимались эти фильмы в одних и тех же декорациях. На радость тем зрителям и

* Сценарий А. Галиева. Постановка И. Усова, С. Чалина. Оператор Я. Склянский. Художник Б. Комяков. Композитор С. Губайдулина. Звукооператор Б. Голов. Редактор В. Погожева. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1964.

** Сценарий Т. Сытиной. Постановка М. Барабановой, В. Сухобокова. Оператор А. Полканов. Художники О. Беднова, Н. Сеидеров. Композитор А. Лебедев. Звукооператор Ю. Закржевский. Редактор С. Клебанов. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1965.

*** Сценарий Ю. Трифонова. Постановка Р. Гольдина. Оператор Т. Лебешев. Художник А. Пархоменко. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператоры А. Рябов, Г. Коренблюм. Редактор В. Крепс. «Мосфильм», 1964.





«Все для вас»

зрительницам, которые держат для гостей золоченые корешки последних собраний сочинений и, вернувшись после сеанса, с удовлетворением констатируют, что идут в ногу с веком: и у Ивановых все так же, и у Петровых, и в кино то же самое изображают. Если же фильм покажет, что век все-таки несколько забежал вперед и торшеры теперь предпочтительнее на гнутых ножках,— не так уж много требуется нравственных усилий, чтобы выравняться по самым передовым веяниям. А познавательно — практическая польза налицо.

Впрочем, все это можно квалифицировать как мелочные, никому не нужные придирки к издержкам серьезного творческого процесса.

А теперь я вкратце и по возможности объективно перескажу содержание двух фильмов.

Машу Петровну назначают директором предприятия под названием «Все для вас». Это своего рода бюро добрых услуг. Его сотрудники должны по вызову приходить в квартиры, где некому, к примеру, присмотреть за ребенком или выполнить домашнюю работу. Маша Петровна подбирает молодые кадры. И вот Вадик Стуколкин попадает няней в дом к супругам, которые заняты своими делами и бросили ребенка на произвол судьбы; Варя Тростникова должна организовать ремонт квартиры пожилого профессора, а Роза — взять на себя заботы о быте многочисленных братьев Гребешковых.

К тому времени, когда деятельность Маши Петровны должна обсуждаться в неких достаточно высоких инстанциях, обстановка складывается следующим образом. Вадик, ошибочно полагая, что подшефного ребенка завалило бревнами, кирпичом и прочими строительными материалами, вызвал на место предполагаемого происшествия военизированную спасательную команду. Когда же оказалось, что вызов ложен, Вадика забрали в милицию за хулиганство. Тем временем Варя разместила огромную библиотеку профессора, где каждая книга десятилетиями знала свое место, по своему вкусу и разумению, отчего старика чуть не хватил удар. Наконец, один из Гребешковых, знаменитый футболист (зазнался, заносчив с товарищами, ездит на международные состязания — полный джентльменский набор и ничего сверх), заподозрил Розу в краже свитера и сообщил об этом по месту ее работы. Однако, несмотря на эти частные недоразумения, было признано, что Маша Петровна начала дело перспективное, нужное, которое надлежит всячески поощрять, поддерживать, развивать. Это фильм «Все для вас».

Фильм «Хотите — верьте, хотите — нет...». В один и тот же день в трех молодых семьях родились дети. Однако отцы, заподозрив, что в родильном доме младенцев перепутали, решили отныне употребить свой досуг на то, чтобы с помощью разных сложных способов найти своего настоящего ребенка. Поиск продолжается в течение полутора экранных часов, а мог бы длиться и дольше, но появляются родители незадачливых молодых родителей и, убедившись в том, что никакой подмены совершено не было, исчезают.

Возможно, пересказ сам по себе решительно ничего не говорит — ни за, ни против. Попробуем выяснить, что же, однако, хотели извлечь авторы из избранных ими сюжетов?

«Что такое жизнь? Непрерывное происшествие»,— однажды в порыве откровенности призналась Маша Петровна. И в этот момент вас словно озарило. Именно так: эстетическое кредо создателей этих комедий просто невозможно выразить более исчерпывающе и точно. Она, эта жизнь — непрерывное происшествие,— захватила героев без остатка, закружила в своем водовороте — все быстрее, быстрее, и нет уже у авторов времени остановиться, подумать о том, в каком свете представляют людей все те диковинные фокусы, которые с ними случаются, куда несет их шумное и пестрое мелькание кадров.

Неистощимо изобретательны молодые отцы в изыскании все новых и новых методов того, как можно





«Хотите—верьте, хотите—нет...»

с безусловной достоверностью установить факт подмены. Один из мальчишек, который, по мнению ученых родителей, должен быть особенно вдумчивым, все делает голубей из маминой диссертации. Другой, чей папа полагает себя музыкально одаренным, никак не может взять верхнее «ля». Сомнения растут, ширятся. «У Толика волосики были беленькие, как у меня, как у Дуси и как у бабушки по Дусиной линии... А потом они темнеть начали...» Тщательно изучаются не только волосики попавших в переплет мальчишек, но и глаза, их разрез, цвет, и уши, и нос, и губы. Потом приходит идея использовать фотокарточку бабушки, на которой ей семьдесят восемь лет. «Попробуем сделать из нее пятилетнюю». Потом все решают съехаться и жить в одной квартире. «Главная задача — наблюдать и сравнивать! Сравнивать и наблюдать... А пока составим график по воспитанию наших общих детей...»

Среди всех этих эпизодов есть более смешные и есть менее. Но в целом, согласитесь, благодатная канва для того, чтобы показать, как благопристойный и современный облик скрывает вполне допотопного обывателя, недалекого и серого, зараженного множеством предрассудков, живущего сплетнями и пересудами; чтобы посмеяться над ним — остроумно, изобретательно, зло. Но здесь-то и подстерегает нас обстоятельство самое поразительное. Авторы и не думают смеяться над своими героями. Они, в лучшем случае, посмеиваются — добродушно, доброжелательно. Они, кажется, совершенно искренне не считают молодых отцов обывателями и, захваченные непрерывностью происшествия, упускают из виду, что поведение героев прежде всего нелепо, противоестественно для нормально развитых и нормально воспитанных людей, а уж потом иногда смешно, иногда нет.

Молодежь из «Все для вас» тоже живет чрезвычайно насыщенно, хлопотно. Нам явно хотели показать, как непросто дается Маше Петровне и ее коллегам новое дело. Оглушенные вихрем событий, вы не сразу замечаете, что среди них нет буквально ни одного, имеющего хотя бы косвенное отношение к тем реальным препятствиям, которые могли бы встать на пути фирмы «Все для вас», а препятствий немало, мы-то убеждаемся в этом каждый день и на каждом шагу. Пусть об этом будет рассказано в драматической, комедийной, эксцентрической, какой угодно форме, но рассказано о нашем настоящем, а не о том выдуманном, условном мире, в котором действуют персонажи фильма. В мире, где принципиально отсутствуют точки соприкосновения с тем, что нас в действительности сегодня волнует. В мире, где голубизна и безликость характера с лихвой искупаются умением исполнителя элегантно и непринужденно носить модную одежду. В мире, где главный предмет заботы состоит в том, чтобы немного поющие и танцующие героини наилучшим образом вписывались в современный интерьер...

Опять мы пришли к интерьеру — круг, можно сказать, замкнулся. Возможность быть обвиненным в мелочной придирчивости, кажется, отпадает. Интерьеры просто входят в общую эстетическую систему разбираемых фильмов, составляя совершенно органичную ее часть, но далеко не самую важную и существенную. Суть же в том, что нам показывают с экрана жизнь, какой она грезится в сладких снах отечественному обывателю современной формации. И уверяют, что это нормальная, обычная жизнь, если и не такая, какую мы имеем, то во всяком случае такая, к какой должны стремиться. Нам показывают на экране самого этого обывателя и уверяют при этом, что он совсем не обыватель, а, скорее, примерный гражданин.

Давно и справедливо замечено, что искусство, и кинематограф в частности,— будь то драма или легкая комедия — должно нравственно развивать человека, возвышать, выпрямлять его. Надо прямо сказать, что в фильмах «Все для вас» и «Хотите—







«Хоккеисты»

верьте, хотите — нет...» по части этой высокой миссии существует определенный пробел. Если же добираться до корней, то следует признать, что все выходит просто наоборот.

Выдавая духовно бедного человека за духовно богатого, призрачно-конфетный иллюзион за трудовую жизнь современника, маскируя явный художественный примитив под вполне приемлемый художественный уровень, авторы этих фильмов вольно или невольно апеллируют к зрителю, наименее нравственно и эстетически подготовленному, так или иначе уверяют его, что нынешние его представления об искусстве, о жизни и есть самые верные, самые точные, все же прочее, пока недоступное — от лукавого. Такие фильмы воспитывают, культивируют в не сформировавшемся еще человеке самодовольного мещанина, отбивают у него вкус к истинному искусству — в этом их главный вред. Здесь заключен повод для серьезного беспокойства, ибо ленты, подобные тем, о которых шла речь, не столь уж редки, и прокату они дают план.

Это верняк, своего зрителя они соберут — будь то «Хотите — верьте, хотите — нет...», или детектив «Ракеты не должны взлететь» (о котором речь еще впереди), или «Хоккеисты», где общая тенденция выявляется не сразу и не с той простодушной откровенностью, как в фильмах, о которых я уже здесь говорил.

Поначалу кажется, что авторы «Хоккеистов» всерьез намерены говорить о жизни. И когда камера любовно задержится опять-таки на выставке современной мебели с неизменным портретом Хемингуэя на стене, когда резанет вдруг грубая искусственность кадра, где герой проезжает в машине по ночному городу (в таких красках и звуках плохие фильмы из западной жизни изображают Бродвей),— вы готовы отнести это за счет частных неудач и отдельных просчетов. Пока завязываются узлы конфликтов, пока что-то обещают герои...

Вот тренер хоккейной команды Лашков. Правда, характер человека, который ради очков и рекордов готов попрать и главные цели и элементарные этические нормы советского спорта, заявлен слишком впрямую, в лоб, однако заявлен характер властный, сильный и грубый, порожденный атмосферой ажиотажа, которую создают порой вокруг «своих» спортсменов руководители крупных предприятий или чиновники от спорта. Разочарование приходит не сразу, оно появляется по мере возникновения и реализации конфликта, на котором строятся почти все наши спортивные фильмы — столкновение между командой и зазнавшейся знаменитостью. Правда, в качестве зазнавшейся знаменитости обычно выступает центр нападения или вратарь, а здесь тренер, но ведь такая механическая перестановка фигур в искусстве никогда ничего не решала. И если освободиться от гипнотизма многозначительной серьезности, с которой авторы говорят совершенно банальные вещи, то в устало-импозантном Лашкове вы без труда узнаете откровенно картонного центрфорварда Юру Гребешкова из «Все для вас». Снова перед нами возведенная в принцип банальность кинематографических решений, эстетика стандартных интерьеров.

Почему-то считается, что одна из главных проблем жизни наших спортсменов заключается в том, что мамы не соглашаются выдавать за них замуж своих дочерей. Возникает эта проблема и перед Дугановым, главным героем «Хоккеистов». Он даже подозревает, что не только в маме дело, и говорит любимой девушке: «Ты стыдишься меня. Тогда ты прямо так и скажи, что мне стыдно, что мой муж гоняет шайбу, стыдно, что ему кричат: «Дуган, на мыло!..» Конечно, вот если бы я был человек в очках и писал спортивные обзоры...» Человека в очках, пишущего спортивные обзоры, мама прочит Майе в женихи, считая, что дочке нужен муж умный и образованный. В фильме мама показана милой, интеллигентной женщиной, но если бы даже ее изобразили глупой, махровой мещанкой, все равно трудно вообразить себе мотивы и основания, по которым хоккеист и спортивный

репортер предстали в ее воображении как бы интеллектуальными полюсами современности. Происходит, в сущности, то же смещение, что и в «Хотите — верьте, хотите — нет...»: герой, чьи взгляды, представления о жизни убоги и примитивны невероятно, выдается за обычного, нормального человека.

Кстати, потом, когда мы узнаем, что Дуганов учится в аспирантуре, конфликт теряет не только реальный, но и формальный смысл.

Настороженное отношение к интеллектуальным возможностям зрителя, прямолинейная, однозначная образность, стремление все растолковать и разжевать порой ставят создателей подобных картин на ту грань, за которой вообще уже нельзя оперировать какими бы то ни было эстетическими категориями.

В фильме Киевской студии имени А. П. Довженко «Ракеты не должны взлететь»* в немецком тылу, спасаясь от эсэсовцев, встречаются украинец, американец и поляк. И, едва уйдя от преследователей, американец тут же выдвигает условия совместной работы: «Пятьсот долларов в неделю здесь и американский паспорт после войны». Поляк колеблется, украинец сразу же отвергает деньги. Нелепость, бестактность вопиющи, но авторы этого не чувствуют.

Потом злосчастный американец, заподозрив в предательстве без всяких на то оснований свою соотечественницу, с которой вместе послан на задание, срывает важную разведывательную операцию. Но, несмотря на это, дела у образовавшегося волею обстоятельств интернационального партизанского отряда идут отлично. Партизаны уходят от всех погонь, многочисленные выстрелы, посылаемые им вдогонку, не достигают цели. По городам, находящимся в глубоком вражеском тылу, они ходят так легко и свободно, что невольно напрашивается мысль: а не вступила ли в этот город одна из союзных армий? Но потом оказывается: нет, не вступила. Просто непрерывные происшествия, которые, добиваясь зрительского внимания, сценарист и режиссер изобретают для своих героев, как-то оттесняют из поля их зрения то обстоятельство, что и мосты, и склады, и важные военные объекты усиленно охранялись противником, что уничтожение их было не детской забавой, а смертельно рискованным делом, требующим умения, высокой самоотверженности, мужества.

Причем заранее известно, что все завершится в общем благополучно: главный герой, поставленный в обстоятельства, казалось, безвыходные, останется цел и невредим, а погибнет другой, обаятельно-чудаковатый, который на протяжении всего фильма находился при главном герое. И его будет жалко, но не слишком, потому что главный герой все время его затмевал, демонстрировал свое над ним превосходство.

Партизаны между тем просто посреди города останавливают машину, в которой едет крупнейший немецкий специалист, занимающийся изготовлением секретного вида оружия, и выкрадывают специалиста. Сюжет еще ускоряет свой бег, низвергается вниз с разрушительной силой снежной лавины. Но первым делом он рушит наше уважение к работе создателей ленты.

Война — не увеселительная прогулка. Это хорошо знаем и мы — те, кто по молодости лет никак не мог быть на фронте в сорок пятом. Знаем хотя бы потому, что многие из нас росли без отцов, которые полегли в брянских лесах и в степях Украины, в боях за Берлин и Варшаву. А сколь же кощунственным должен показаться этот уютно-благополучный, «торшерный» героизм тем, кто шел в атаку рядом с ними, с отцами, и наскоро хоронил их, и снова шел драться, и выжил,— тем, в душах которых по сей день не заживает память войны.

Я допускаю, что фильм может легко и приятно пощекотать нервы не слишком требовательным к искусству и к себе людям, составить предмет их вечерней беседы за чаем после сеанса. Не хочется думать, что именно такие зрители и такая реакция имелись в виду, когда создавалась картина «Ракеты не должны взлететь». Но если намерения и были наилучшими — есть объективный результат, а он не утешителен.

Стандартность мироощущения подтверждается в этих фильмах одинаковым набором режиссерских, операторских, актерских приемов: монтаж стоп-кадров, когда наиболее эффектный момент нужно запечатлеть в сознании зрителя; замедленная съемка, чтобы передать нарастание ритма в действиях персонажей; веселая или задумчиво-лирическая песенка в финале. Прилизанность и красивость во что бы то ни стало, несмотря ни на что. И если уж картины снимаются в цвете, как «Хоккеисты» и «Все для вас», то цвет этот может быть только кричаще, аляповато ярким, даром что это лишает действие даже элементарно внешней, чисто зрительной достоверности.

Стремление к «эстетичности» доходит до курьезов. Кухню такой сверкающей чистоты, какую находит Роза в квартире оставшихся без женского присмотра братьев Гребешковых, не часто случается видеть даже в домах, где хозяйки каждый день по нескольку часов тратят на уборку. И именно эту

* Сценарий П. Загребельного при участии Н. Фигуровского. Постановка А. Швачко, А. Тимонишина. Оператор Н. Слуцкий. Художник А. Добролежа. Композитор И. Шамо. Звукооператор Н. Медведев. Редактор Г. Зельдович. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1964.

кухню Роза начинает старательно отмывать, чистить и выскребать.

Артисты в разбираемых фильмах заняты менее известные и более известные. Играют они в основном одинаково, так, что первым это не прибавит славы, у вторых отнимет пусть очень малую, но все же частицу зрительской любви и признания. К тому же всякий раз бывает неловко, когда расчет заведомо строится не на данной работе исполнителя, а на его устойчивой популярности у публики, на том, что популярность, даст бог, и на этот раз вывезет.

А иные мотивы, по которым в фильмах этих заняли Т. Пельтцер, М. Глузского, Н. Рыбникова, Г. Стриженова и Э. Леждей,— иные мотивы я лично затрудняюсь себе представить.

При этом некоторые из признанных мастеров, используя навыки, опыт, сумели найти если не характеры, то хотя бы внешнюю характерность. Можно предположить, что в том, как задумывался образ Маши Петровны («Все для вас»), М. Барабановой виделась привлекательность наивного, чистого и доброго человека. Но если как актрисе ей, возможно, что-то удалось сделать, то режиссерский ее дебют никак не увенчался успехом.

Есть еще две-три работы — скажем, В. Шалевича в «Хоккеистах»,— которые немного возвышаются над общим исполнительским уровнем. Две-три работы на четыре полнометражных фильма...

Молодые артисты производят особенно удручающее впечатление. Все они здесь будто на одно лицо, и после просмотров сразу же забываешь, кто из них в каком фильме снимался. Честное слово, ничего бы не изменилось, если бы в фильме «Все для вас» на фоне модных современных декоративных сооружений элегантно двигалась не Т. Гаврилова, а Э. Леждей, тогда как последняя уступила бы свое место в «Хоккеистах» Т. Гавриловой.

О возможностях молодых артистов, если вы их не видели прежде, по этим фильмам судить почти что нельзя. Разве мыслимо предположить, как многообразен и тонок Анатолий Адоскин, наблюдая его в роли одного из молодых отцов; а ведь он действительно и тонок и многообразен! И разве не обидно, не горько, что бесцветный Юра Гребешков сыгран тем самым Леонидом Куравлевым, который совсем недавно победно прошел по нашим экранам Пашкой Колокольниковым из фильма «Живет такой парень»? А Л. Черепанова, Ю. Эпштейн, В. Климентьев, В. Курков? Не знаю, просто ничего не могу сказать. Во всяком случае, если они обладают художественными индивидуальностями, то выступления в ролях, подобных нынешним, выявлению и развитию этих индивидуальностей способствовать решительно не будут.

Ну а что же идея, общественный смысл творчества? «Хотите — верьте, хотите — нет...» всеми силами ратует за доверие и открытость в отношениях между людьми, за товарищество и взаимное уважение. Мысль эта провозглашена и в песенке, заканчивающей фильм, отдельные строки которой— «Оставь открытой дверь» — как бы перекликаются с другой песенкой на аналогичную тему: «Ведь у нас держат двери открытыми, что надежней любого замка». Дружбу, товарищество, надо полагать, должны были прославлять и «Хоккеисты»—вместе с принципиальностью, прямотой и спортивной честью. «Ракеты не должны взлететь» — фильм о борьбе против фашистских захватчиков. А «Все для вас» и вовсе на переднем крае — в фильме поставлена проблема, связанная со сферой обслуживания, а какое внимание уделяется сейчас этой сфере — сами знаете...

Разве в самом деле неизбежно, чтобы мысли и идеи действительно важные, действительно современные становились предметом эксплуатации в произведениях, по существу, к этим мыслям и идеям решительно никакого отношения не имеющих?

«Параллельно большому миру... существует маленький мир... В большом мире изобретен дизель-мотор, написаны «Мертвые души», построена Днепровская гидростанция и совершен перелет вокруг света. В маленьком мире изобретен кричащий пузырь «уйди-уйди», написана песенка «Кирпичики» и построены брюки фасона «полпред»... Под все мелкие изобретения... подводится гранитная база «коммунистической» идеологии. На пузыре «уйди-уйди» изображается Чемберлен, очень похожий на того, каким его рисуют в «Известиях». В популярной песенке умный слесарь, чтобы добиться любви комсомолки, в три рефрена выполняет и даже перевыполняет промфинплан». Это написано Ильфом и Петровым,

Что здесь добавить?

«Московская кинонеделя», рекомендуя зрителям картину «Все для вас», писала о ее героине Маше Петровне: «Она относится к той категории людей, в руках которых спорится любое дело». Я как-то не очень верю, что существуют в природе такие люди. Во всяком случае, лучше иметь дело с другой категорией людей — с теми, которые не берутся за любое дело, потому что предпочитают делать свое. В связи с этим не лишне будет вспомнить: художник может говорить лишь о том, что его волнует, восхищает и тревожит, то есть о том, чем он живет. Мне кажется, главная беда фильмов, о которых шла здесь речь, в том, что авторы их на какое-то время отнесли себя к категории людей, «в руках которых спорится любое дело».

Борис СЛУЦКИЙ

Под мостовыми Белграда

Были веские причины снимать этот фильм* совместно с югославами. Совместным было освобождение Белграда в октябре 1944 года. Гвардейцы Семена Афанасьевича Козака дрались рядом с пролетерами Пеко Дапчевича — бойцами отборных пролетарских дивизий Югославской народно-освободительной армии. Всю неделю боев — с 13 до 20 октября — слова сербских команд перемежались в эфире со словами русских приказов. На улицах рядом с нашими пехотинцами в гимнастерках и танкистами в шлемах воевали сербы, хорваты, словенцы, македонцы, черногорцы, даже итальянцы с Адриатики, одетые и обутые в одежду и обужу многих армий, топтавших землю Югославии. Кто был в эти дни в Белграде — не забудет разноплеменного, разноязыкого, многокрасочного сражения в старинном южном городе, где рядом с турецкой крепостью высятся памятники работы сербских учеников Родена. Это была настоящая победа — шумная, звонкая, пестрая. Недаром даже медаль «За освобождение Белграда» была учреждена 9 мая 1945 года.

Фильм назван по самой популярной, самой частой в освобожденной Европе надписи: «Проверено. Мин нет».

Мины были последним арьергардом фашистов, их молчаливой пятой колонной, действовавшей и тогда, когда живая пятая колонна была уже выловлена. Мало было освободить город. Надо было его разминировать. Всякий раз после того как побеждала пехота, начиналась война саперов.

Это была тяжелая и беспощадная война. Она шла в подвалах, в подземельях, в трубопроводах канализации, в тишине и полутьме. Это была тихая война, изредка прерываемая взрывами.

Сюжет фильма развивается в двух планах.

Наверху — праздник освобождения, многодневное ликование солдат, партизан, жителей, братание, музыка, пляски, возвращение партизан к семьям.

Внизу — в водостоках и канализационных трубах — тихая, зловонная и кровавая война с минами и охраняющими их смертниками-гитлеровцами. Ее ведет десяток саперов: наши солдаты, в том числе молодой казах (сербский мальчонка спрашивает, не из Африки ли он), украинцы, русские, а также югославы — офицеры, солдаты и молчаливый старик, смотритель подземных стоков, вечный холостяк (ни одна девушка, по его словам, не выдерживала его запаха).

Контраст войны и мира дан тактично, ненавязчиво. Режиссеры Ю. Лысенко и З. Велимирович не стремятся лишний раз сделать акцент на этом противопоставлении — сам материал, сама изображенная действительность должны настроить зрителей на определенный лад.

Фильм строг, лаконичен. Авторы не соблазняются приемами внешней «кинематографичности», не пытаются прикрасить эффектными кадрами почти документальный строй своего повествования. Оператор С. Лисецкий снимает картину просто.

Русский язык, украинский, сербский, своеобычный выговор казаха, сербов, украинцев, говорящих по-русски, русских и украинцев, говорящих по-сербски,— все вместе создает яркие и убедительные языковые краски. На Балканах, в Югославии и Болгарии наши солдаты с радостным удивлением обнаружили, что они понимают и живую речь и

«Проверено — мин нет». О. Лысенко — Оля



* «Проверено — мин нет». Сценарий П. Голубовича, А. Сацкого, Р. Джуровича, Ю. Лысенко, З. Велимировича, П. Загребельного. Постановка Ю. Лысенко и З. Велимировича. Оператор С. Лисецкий. Художник В. Гилич. Композитор Д. Радич. Звукооператоры Р. Максимцов, С. Цветкович. Редактор Л. Чумакова. Киевская студия имени А. П. Довженко (СССР) и «Ловчен-фильм» (Югославия), 1965.



«Проверено — мин нет»

печатное слово. Это касалось и таких слов, как хлеб, вода, серб, болгарин, русский, армия, и почти любой надписи, и несложной газетной статьи.

Режиссура широко использует близость славянских языков, прибегая к закадровому переводу очень редко. На мой взгляд — даже излишне редко. Поэтому кое-что пропадает и в красках диалога и даже в сюжетных мотивировках.

Удача фильма — актриса О. Лысенко, играющая советскую радистку Олю.

73-я гвардейская стрелковая дивизия, освобождавшая Белград, до этого прошла всю Украину — с востока на запад. В ее составе было много украинцев.

За Днепром, на Кировоградщине, где дивизия стояла зимой 1943/44 года, в нее вступило много девушек, переживших двухлетнюю оккупацию, знающих, почем фунт лиха. Недаром комсомольцы дивизии приветствовали друг друга словами: «Смерть немецким оккупантам!», на что следовало отвечать: «Уничтожим до единого!» В Белграде они обнаружили, что у югославских бойцов очень похожий обмен приветствиями: «Смерть фашизму!» — «Свобода народу!»

Так вот, Лысенко, ее мягкая красота, с которой ничего не могут поделать ни сапоги, ни солдатская форма, ее целеустремленная решительность очень напоминают девушек-солдат 73-й дивизии.

К финалу сценаристы ставят актрису в положение исторически мало вероятное и вовсе не вяжущееся с темноватыми и жесткими красками фильма.

Нужно отвлечь внимание прячущихся в подземелье фашистов от наших саперов. Для этого Оля в буквальном смысле «является» к ним в белой ночной сорочке, подсвеченной прожекторами. Однако даже в этом положении Лысенко держится со спокойным и убедительным достоинством.

Другая удача фильма — старик—смотритель подземных сооружений в исполнении югославского актера Н. Поповича.

Сухой, жесткий, молчаливый, гордый тем, что только он знает секреты канализационного лабиринта, в глубине души печалящийся о прошедшей без семьи, без женской любви жизни, ненавидящий немцев давней, сосредоточенной, идущей еще с первой мировой войны ненавистью, не уважающий шумливость и эффектные позы, этот старик любит свой Белград, несмотря на то, что ему досталась самая грязная в городе работа. Образ трехмерен, объемен. Смотритель — живой человек, чего не скажешь о некоторых других героях фильма, снабженных только сюжетной нагрузкой.

Мне показалось, что югославские воины очерчены более выпукло, во всяком случае, актеры Б. Плеша, М. Болох, Б. Бегович стараются яр-

«Проверено — мин нет»





«Проверено — мин нет»

че подчеркнуть индивидуальность каждого из персонажей.

Образы советских солдат даны слишком бегло, эскизно, как говорится, в самых общих чертах.

Молодой сапер в исполнении талантливого О. Анофриева просто не удался. Саперный Теркин, которого он играет, ничуть не отпочковался от своего знаменитого предшественника. Роль выглядит цитатой из Твардовского, впрочем, поправленной и ухудшенной. Герой «Книги про бойца» не злоупотреблял городским жаргоном 60-х годов. Слово «приветик» странно звучит в устах солдата Отечественной войны.

Кстати говоря, и песня, с которой начинается фильм, выглядит таким же неправомерным вкраплением. Четвертый Украинский фронт был очень певучим фронтом. В конце войны почти в каждой дивизии была своя песня, а фольклор всегда убедительнее позднейшей стилизации.

Люди, которые будут смотреть фильм и писать о нем, конечно, вспомнят «Канал» Анджея Вайды. Заслуга первооткрытия подземной войны за польскими кинематографистами. У них, показавших разгромленное восстание, больше прав губить всех или почти всех героев фильма.

Фильм «Проверено — мин нет» снят как реквием, а не как апофеоз. Это право его авторов. Надеюсь, мы увидим картину об освобождении Югославии, где будет больше радужных красок. Покуда же — спасибо за эту ленту, честную и жестокую.

На огромном кладбище, куда белградцы снесли останки павших за освобождение города, есть памятник, на котором написано: «Мишка-танкист», и другой — с надписью: «Сидоровна».

Это памятники безымянным. Фильм, о котором шла речь, — тоже памятник безымянным, погибшим после победы.

Лев РОШАЛЬ

Искусство задавать вопросы

Великий Немой заговорил.

Не удивляйтесь: это не о прошлом. Это о сегодняшнем дне.

Сегодня Великий Немой обретает «дар речи» в документальном кинематографе. «Право голоса» получает теперь не только «таинственный» заэкранный диктор, но живой, плотский, видимый зрителем человек — герой картины.

Великий Немой заговорил во весь голос и в картинах киргизских документалистов. Автор фильма «ПСП»* А. Видугирис предоставил своим героям широкую возможность высказаться о том, что думают они, геологи из поисково-съемочной партии (ПСП), о своем труде. И о своих друзьях, с которыми их свела судьба на долгий срок геологической разведки.

Как и следовало ожидать, у каждого оказались свои взгляды.

...Практикант Костя считает, что в геологии главное — «черновая кухня», «на долю творчества... приходится всего пять процентов».

...Володя утверждает, что в геологии романтики нет. Может быть, раньше, в старое время, когда в поиск отправлялись на арбах, вместе с семьей, детишками. А сейчас «в маршруте никакой романтики нету».

...Сергей любит геологию «саму по себе», без лишних слов. «Просто как геологию».

...Инна согласна, что трудолюбие — важное свойство геолога, но ведь и «обезьяна, носящая чурбак туда и обратно», трудолюбива.

Володя еще говорит о необходимости образного мышления, фантазии. Геолог без образного мышления невозможен так же, как и художник, поэт.

Володя сам пишет стихи («обычные», — сообщает диктор) и очерки («хорошие», — подсказывает диктор).

Володиной литературной деятельностью недоволен Леонид Николаевич, руководитель партии. Нельзя раздваиваться. «Лучше быть средним инженером, чем посредственным деятелем литературы и искусства». Впрочем, недоволен он по-доброму, ругает Володю с дружеской усмешкой.

А вот Турсуну Салибаеву нравятся Володины литературные опыты. Ему кажется, что Володя верно отражает работу геологов.

Не говорит о геологии только тетя Шура, повариха. Она рассказывает о другом — о том, как умер ее муж и погиб в шахте ее сын.

* Автор сценария, режиссер и оператор А. Видугирис. «Киргизфильм», 1965.

У каждого свои мысли, свой характер, своя судьба.

Володе хочется поскорее в город — в баню, холодного пива попить.

А Леонид Николаевич не спешит. Это его последняя партия. Больше в горы не подняться — тяжело...

Тетя Шура сурова, другие шутят.

Все разные!

Но сейчас они вместе, и отдельно о них не рассказать. Потому что целых девять месяцев у них были общая цель, общая дорога, общая усталость.

Авторы хотели рассказать о геологах, и они рассказали о них. Вернее, сами геологи рассказали о себе.

Но самое удивительное, что основным героем фильма стал человек, который как раз о геологии ничего не говорил. Вряд ли это входило в авторскую задачу. Но так получилось. Потому что рассказ тети Шуры был по-настоящему драматичен.

Драматичен не только самой трагедией, но и какими-то подробностями, которые не придумаешь специально для интервью — мать не может забыть: в тот день сын перед уходом на шахту поцеловал ее, попрощался, а всегда уходил так, не прощаясь; драматичен сбивчивостью, повтором слов, внутренней тоской при видимой сдержанности.

Рассказ давался ей тяжело. Он был труден, как и ее судьба. И судьба предстала в своей сложности — многое стало понятным: и внешняя суровость, и сердечная материнская заботливость, и стремление отдать себя людям, ведущим трудную, рискованную работу. Вроде той, какая была у сына.

Рассказ о трагических обстоятельствах жизни тети Шуры помог понять смысл ее сегодняшних поступков. У рассказа есть второй план. Он открывает конкретную биографию, живой, незабываемый характер.

В других же интервью угадываются лишь отдельные черточки, тоже живые, но, может, и не столь важные в характерах. Интервью создают общее настроение, но не всегда раскрывают личное.

В рассказах геологов не хватает того, что составляет главную силу искусства, — волнения. Не обязательно от какой-то жизненной драмы. Может быть, от трудностей профессии, от превратностей, каких немало на дорогах геолога, от красоты окружающего мира, общего труда, от людской доброты и товарищеской выручки—короче, от того, что тебя лично волнует.

Они говорят умно, хорошо, интересно.

«Нужна... способность, абстрагируясь от мелочей, охватить все пятьсот миллионов лет, прочувствовать их».

Это здорово сказано. Точно, красиво.

И это сказано для интервью. Только, скорее, для газетного, в котором необходима ясная формулировка.

В кино важны не только сформулированность мысли, но и сам процесс мышления. Авторам не всегда удается его схватить. Не всегда удается избавить своих героев от заготовленного ответа. Не потому, что они заранее готовились,— этого не было. Потому, что характер вопросов подчас был слишком общий: о романтике вообще, труде геолога вообще. Вообще о творчестве в геологии, как и в любой другой профессии.

Общие вопросы — общие ответы. За ними не угадывается личность.

Может быть, в вопросах, которые задавал диктор, должно было быть побольше неожиданностей, которые бы на наших глазах заставили человека задуматься, не позволили бы отделаться общей фразой, уйти от разговора по существу. Подобная «каверза» есть в беседе диктора с Костей.

Когда Костя, весь обсыпанный каменной пылью, дробил пробы в огромной ступе, диктор спросил: «Костя, ты что делаешь?» «Толчем...»,— ответил Костя. Диктор: «И тебе нравится эта работа?» Вопрос, казалось бы, не содержит ничего необычного, но в этой ситуации он звучит странно и задан явно не без хитрого умысла. Ибо чего ж хорошего может быть в такой работе? А если нет ничего хорошего, то как же быть с любовью к профессии? Не лучше ли бросить ее, поискать что-нибудь получше?

Костя отвечает: «А ты как думаешь?.. Конечно, нет, в частности эта».

И когда он, продолжая ожесточенно молотить свои пробы, говорит те самые слова о пяти процентах творчества и «черновой кухне», то они воспринимаются, как его глубоко личные слова, вытекающие из действия, из поступка, из собственного опыта.

В этом эпизоде слово и изображение слились в сложном, взаимодополняющем единстве. Здесь говорили не только диктор и Костя, но «говорил» и сам экран.

В ряде других эпизодов экран «молчит», говорят, главным образом, герои. Кадрам не хватает движения, второго плана; возможно, это связано с техникой синхронной съемки. Многое из того, что говорили геологи, они бы могли сказать не в горах, а внизу, в городе. Слово порой побеждает изображение, сковывает действие. Тут надо учитывать опыт художественного кинематографа, во многом утратившего пластическую выразительность, когда Великий Немой заговорил — тридцать с лишним лет назад.

Недавно один из наших документалистов писал, что синхронная съемка — это чуть ли не единственное, чего не хватает нашему документальному кино для дальнейшего роста.

Фильм «ПСП» почти полностью сделан синхронно. В этом огромное достоинство картины — люди немало интересного рассказали о себе.

Но новые методы съемок не снимают старых проблем — скорее, усложняют. Проблем взаимоотношения слова и действия, звука и изображения, проблем жанровой и драматургической организации. Ведь одних слов, пусть даже записанных синхронно, недостаточно.

Всякое принципиальное открытие, возведенное в принцип, может привести к определенному сужению художественной задачи, к одностороннему ее решению.

Мне думается, именно поэтому фильм «ПСП» смотрится, как своеобразная, очень талантливая и чрезвычайно поучительная прелюдия к теме. Сама тема где-то впереди.

Это, по-видимому, ощущает сам А. Видугирис, сценарист, режиссер и оператор фильма, называя свою работу этюдом. Он собирается сейчас снимать новую, по замыслам удивительно интересную картину о строителях одной из киргизских ГЭС, где синхронная запись будет лишь элементом среди других выразительных средств.

В фильме «Клятва Гиппократа»* режиссер И. Горелик попытался избежать этюдности.

Картина также снята синхронно.

Документальная фонограмма часто ограничивается отдельными репликами, шутливой перебранкой между врачами, сестрами, готовящимися к операции. Эти тексты не несут в себе весомого смысла, но создают живую атмосферу.

Кроме того, врачи рассказывают о себе: почему стали медиками, как следуют в своем труде великому завету врачебной этики — знаменитой клятве основоположника античной медицины Гиппократа.

Режиссер правильно решил: слова, не подкрепленные делом, будут бледны. Врачи показаны в работе. Одни осматривают маленьких пациентов, другие готовят приборы, третьи помогают хирургу во время операции.

И все-таки их рассказы входят в картину самым неожиданным образом.

...Женщина-врач склонилась над ребенком, слушает его. Так бы ей и дальше слушать, но... она вдруг поворачивается лицом в зрительный зал и

* Автор сценария и режиссер И. Горелик. Оператор В. Виленский. «Киргизфильм», 1965.

начинает рассказывать о том, как пришла в медицину.

Рассказ сам по себе интересен, но здесь врач поступилась одним из важнейших этических принципов своего древнего предшественника: забыла о больном.

И так не раз в картине авторы настойчиво отрывают врачей от дела.

Только хирург Ахунбаев, которому главным образом посвящен фильм, ничего не рассказывает о себе. Правда, его голос звучит в картине. Он неторопливо, по-взрослому беседует с детьми, разговаривает с матерью ребенка, которого должен оперировать, с врачами во время рентгеновского осмотра, подает реплики на операции.

Но если бы он и молчал, мы бы все равно узнали о нем многое. Потому что во всем его облике, в могучей «безуховской» фигуре, в умных, добрых глазах есть открытость, рассказывающая о человеке больше любых слов. В его громадных ручищах — сильных и уверенных, когда держат скальпель, необыкновенно мягких и теплых, когда прикасаются к телу ребенка,— гораздо больше смысла, чем в многословном интервью. Это счастливая удача документалистов — найти такого человека, получить возможность наблюдать за ним с кинокамерой.

Эпизод операции кульминационный в картине. Но для кульминации он снят слишком ровно. В нем нет возрастающего напряжения. Детали не всегда оригинальны: сколько сестер в скольких картинах стирали пот со лба хирурга. Но нельзя забыть легкого, едва заметного дрожания ресниц оперируемой девочки. Кажется, она на пороге гибели — в руках хирурга ее сердце. Но ресницы дрожат, и это незабываемо.

Наверное, в операционной каждого крупного хирурга царит какая-то своя, неповторимая атмосфера. В картине этого не улавливаешь. Не улавливаешь, что это именно «ахунбаевская» операция. Может быть, только одна деталь неповторима, не похожа на виденное: медицинская сестра долго, тщательно, просматривая на свет, протирает очки. Те, что наденет хирург перед самой операцией.

Вообще же «ахунбаевского» могло бы быть больше в картине — слишком необычен этот человек.

Возможно, тогда фильм получился бы и стилистически более цельным. И. Горелик по праву пользуется разнообразными приемами. Но они порой входят в картину эклектически. В фильме не хватает драматургического стержня, органически связывающего все эпизоды.

Киргизские документалисты не просто снимают фильмы — они ищут. Леонид Николаевич из картины «ПСП» говорит: «Вся жизнь геолога уходит на поиск истины. А открытия? Процент, два. Не больше. Так и у тебя и у каждого... у всех».

В «ПСП» и «Клятве Гиппократа» это есть — есть смелость поиска и радость открытий. Есть то, что необходимо для дальнейшего роста, и то, что требует преодолений.

Б. ДОБРОДЕЕВ

Двадцать минут поэзии...

Когда я смотрел этот документальный фильм*, я невольно подумал — почему мы так редко встречаемся на экране с нашими любимыми поэтами, художниками, артистами, входим в мир их размышлений, их творчества?..

И тут же вспомнил, что в документальном кино все еще имеет хождение странная «теория», согласно которой снимать кинопортреты выдающихся деятелей литературы и искусства вроде бы неудобно, даже как-то нескромно — ведь они пока наши современники и еще не поставлены историей на соответствующий пьедестал. Зачем превозносить их талант, их заслуги сегодня, при жизни? Не реклама ли это? Пусть зрители подождут. А там, глядишь, из «прекрасного далека» легче будет определить, кому следует поставить киномонумент (и в каком объеме — полнометражный или короткометражный), а кто и вовсе не заслуживает этой чести...

Правда, с трибун различных творческих конференций никто таких очевидных нелепостей не декларирует, но на практике... Почему-то именно эти темы с подозрительной настойчивостью «сокращаются» при утверждении ежегодных планов документальных студий.

Спору нет, главный герой нашего документального кинематографа — народ, люди труда. Но разве большой художник, создающий образ времени, вы-

* «В горах мое сердце». Автор сценария В. Огнев. Режиссер О. Подгорецкая. Операторы П. Финкельберг, Чон Нин Гу. Композитор М. Кажлаев. Северо-Кавказская студия кинохроники, 1965.

ражающий его идеи, рассказывающий о своей стране, не есть частица этого самого народа, его гордость? И разве, рассказывая о талантливом художнике, сумевшем завоевать наши умы и сердца, мы не рассказываем о его народе?

Да и разве о каких-то киномонументах или рекламных проспектах идет речь?..

Такие элементарные истины, как видно, не всем еще понятны, иначе экран бы чаще знакомил нас с людьми, которых мы знаем «заочно», только по их стихам, романам, полотнам, симфониям... Некоей, пожалуй, благосклонностью пользуется в документальном кино только балет. Тут уж поняли, что снимать фильмы о звездах балета, покинувших сцену в силу неких печальных, но необратимых процессов, невозможно... Мемуары и фотографии не воссоздадут полностью танец умирающего лебедя.

Итак, после этого несколько затянувшегося предисловия возвратимся к фильму, о котором пойдет речь, — «В горах мое сердце».

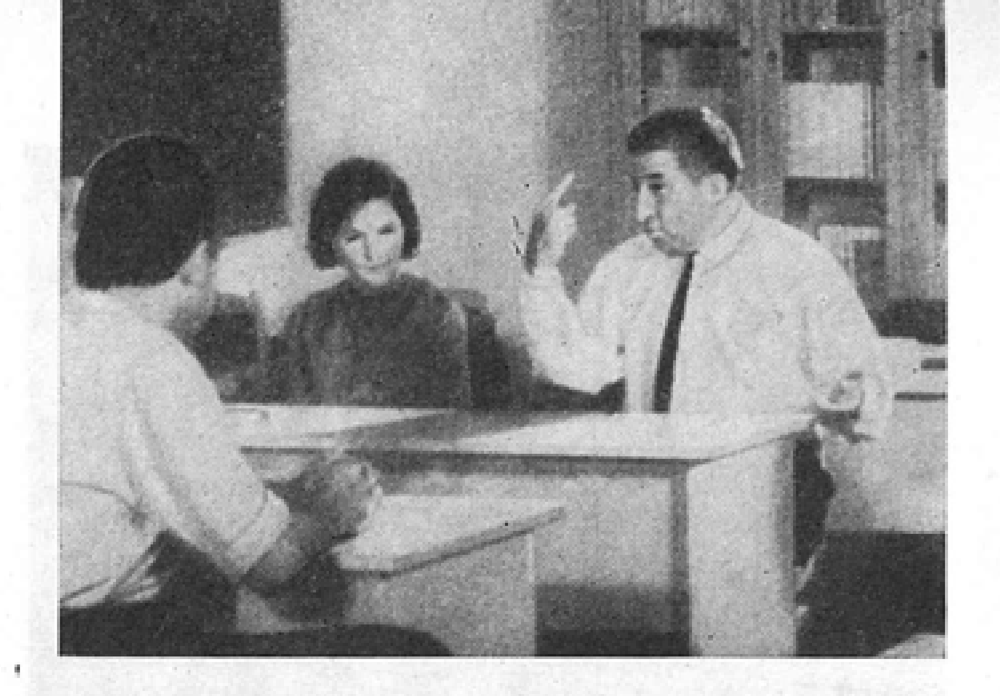
Это фильм о Расуле Гамзатове, представлять которого или характеризовать как поэта нам нет никакой необходимости. Я не собираюсь и пересказывать содержание этого короткого фильма. Скажу только, что те двадцать минут, которые идет картина, вы живете стихами Гамзатова, снова радуетесь и удивляетесь свежести и мудрости его таланта. И, пожалуй, что самое главное — поэт стал вам еще ближе и интереснее после того, как вы побывали в его родных местах, услышали его голос, увидели его земляков...

«Анонимных» противников этого рода картин я могу сразу же успокоить — авторы не возвеличивают личности поэта, не стараются при жизни поставить ему памятник, они даже не злоупотребляют его крупными планами... Словом, никакого «культа».

Нам все интересно в фильме: *как* говорит поэт с читателями, *как* читает свои стихи, *как* улыбается, пьет воду из родного ручья, ходит по улице своего аула — словом, *как* живет...

И хотя самого Расула Гамзатова мы видим на экране не так уж часто, нам теперь лучше знакома его судьба... Точно выбранные автобиографические строки ведут нас по жизни поэта... И прежде всего мы возвращаемся в его детство, в дом его отца — народного поэта Дагестана Гамзата Цадасы.

Вот столб с зарубками, что подпирает крышу отчего дома, а на столбе, по шутливому замечанию Расула, «каждая пометка означала то место, до которого бывало я в данный день дотягивал язык»... А потом стихи приведут нас в Москву, в Литературный институт, где поэт прошел большую школу у своих русских учителей, одним из которых был С. Я. Маршак, расскажут о студенческой дружбе.



«В горах мое сердце»

К стихам друг друга мы
бывали всегда ревнивы и строги.
Рождались на Тверском бульваре
И настоящие стихи.

Мы чувствуем, как мужает с годами поэзия Гамзатова, как, выйдя из родного гнезда, перешагнув вершины Кавказа, она выходит на большую дорогу, обретя миллионы читателей.

Но даже побывав «под тысячью созвездий», объехав всю планету, Расул Гамзатов остро чувствует себя по-прежнему певцом родного Дагестана.

Характер гордый твой не стертя;
И в речи образность живет.
О, как люблю я сердцем горца
Тебя, мой маленький народ...

И радостно вместе с поэтом увидеть его край, получить новое наслаждение от его стихов, что звучат почти непрерывно с экрана (их очень хорошо, с характерным кавказским произношением русских слов читает К. Сланов).

Но сейчас речь пойдет не только о стихах...

Мне кажется, что фильм о Гамзатове примечателен с точки зрения поисков жанра, и его удачи и неудачи очень поучительны для тех, кто будет продолжать работу над созданием кинопортретов больших художников современности.

Мне лично представляется, что наиболее важной, необходимой и трудной творческой задачей в таких фильмах является кинематографический поиск адекватного поэтического выражения художественных принципов того писателя (или композитора, художника), о котором идет речь. В данном случае — прочтения образов поэзии Гамзатова на экране столь же поэтичными, но уже кинематографическими средствами. Столь же неожиданными и впечатляющими. Это значит — увидеть мир глазами Гамзатова, соприкоснуться с его творческой фантазией, понять образное мышление поэта, истоки его поэзии.



«В горах мое сердце»

Я убежден, что авторы фильма — режиссер О. Подгорецкая и сценарист В. Огнев — стремились именно так прочесть Расула Гамзатова, приоткрыть нам самые сокровенные стороны его поэтического дарования.

Кстати сказать, Владимир Огнев словно продолжает на экране разговор о поэзии Гамзатова, начатый им в специальном исследовании творчества Расула Гамзатова (эта интересная книга не так давно вышла в свет).

И все же фильм их получился неровным, словно сложенным из двух половинок: там, где авторы стараются исследовать поэзию Гамзатова, увидеть нечто большее, что лежит за стихами,— там их ожидает удача, рождается образное прочтение Гамзатова, мысль. Там, где они просто иллюстрируют стихи (и порой, к сожалению, примитивно), — там их подстерегает неудача. Тривиальность.

Обратимся к примерам. Расул Гамзатов в студенческой аудитории отвечает на вопросы читателей, отвечает очень образно, искренне, с присущим ему юмором, словно размышляя вслух о поэтическом труде.

И это прекрасно. Мы ближе узнали автора любимых стихов, потому что создатели фильма здесь доверились самому Гамзатову. И за его мгновенной реакцией на вопросы мы ощутили острый ум, самокритичность, образное ви́дение — все, что рождает большие стихи.

И такое же интимное чувство соприкосновения с большой поэзией испытываешь, слушая, видя, как Гамзатов читает свои новые стихи на родном языке. Мы не знаем языка, но не можем не понять, что это прекрасно, вдохновенно, талантливо!

Взять бы да и начать фильм с этих кадров! Сколько в них правды, настоящего Гамзатова! Но вместо этого авторы приводят ночью поэта в горы, к чабанам, к костру, предлагают ему принять задумчивую позу. И хотя все это очень красиво — и звезды в небе и очертания гор вдали («поэтический» второй план), а все же как-то неловко. Ведь поэту чужда всякая «красивость». И ему, видать, не по себе эта «картинка» на тему единения поэта с народом, с родной землей. Мы не сомневаемся, что Гамзатов — частый гость в этих горах, но зачем это трактовать так буквально, упрощенно?

И еще хуже, что рассказчик не удержался от такого банального откровения: «Но не очень надейтесь застать его (поэта — *Б. Д.*) дома».

И чтобы убедить нас в этой декларации, накручивается хорошо знакомое «кино». Расула Гамзатова снимают на фоне электростанции в горах, приводят в аул к старикам, где они все вместе торжественной шеренгой движутся на аппарат. К чему это?

Разве не во сто крат больше говорят нам другие, коротенькие эпизоды, где авторы увидели Гамзатова таким, какой он есть сам по себе в жизни. Нельзя без волнения смотреть, как беседует поэт с матерью, как ласково заглядывает ей в глаза, как кладет свою руку на ее натруженную ладонь, о чем-то шутит... И тут уместно звучат стихи, которые до боли ощутимы в атмосфере этого эпизода:

Тебе твой мальчик на ладони
Седую голову кладет.

Тут точно угадано состояние поэта, настроение людей. Жаль, что в кругу семьи поэт показан так скупо, до обидного мало.

В фильме о Расуле Гамзатове есть верное, тонкое авторское наблюдение. «Ритмы стиха приходят отовсюду»,— говорит диктор.

И в ритм стихов врываются бешеный цокот копыт, шум горного водопада, характерные удары ладоней гончара по глине, звон скрещивающихся сабель танцоров, музыкальные руки ковровщиц...

Хорошее начало! Но это только пролог к исследованию стихов поэта, тайн их рождения... А ведь где-то рядом святая святых искусства? Но, к сожалению, открыв для себя и зрителя очень важное, крайне интересное, авторы дальше по пути этого открытия не идут. Они словно боятся заглянуть в тайные родники поэзии, «подсмотреть» поэта в минуты сокровенных раздумий, увидеть в эти минуты его лицо, его глаза, выражающие работу мысли, душевное напряжение...

Это трудно увидеть. Еще труднее снять. Но это, быть может, самое важное в картине о художнике. Гораздо важнее всех красот природы, которые хороши, когда они в меру. А здесь их можно было бы показать и скупее, ради главного—ощущения присут-

ствия при рождении стихов, прикосновения к этому великому таинству. И тогда мы бы словно пережили состояние человека, сказавшего:

Чтоб дольше жить могло
стихотворенье.
Учусь, друзья, то весел,
то суров,
Иметь я кубачинское терпенье,
Взыскательность аульских мастеров...

А на экране опять просто иллюстрация — работают кубачинские мастера, украшая тонким орнаментом вазы. Интересно, но... беспомощно.

И так же беспомощны кадры фильмотеки, иллюстрирующие зарубежный цикл стихов поэта,— кадры избитые, примелькавшиеся.

Местами этот иллюстративный подход к творчеству поэта определил и монотонный строй картины, который требует большей афористичности, выразительности, контрастных сопоставлений.

Жаль, что и в операторском решении фильма (операторы П. Финкельберг и Чон Нин Гу) не достигнуто стилевое единство, не везде найден образный язык.

Пожалуй, наиболее точно почувствовал и передал в фильме поэзию Гамзатова его одаренный земляк— композитор Мурад Кажлаев.

Вдохновенная поэзия сына Дагестана Расула Гамзатова уже давно влилась в могучий поток многоязычной советской поэзии, звучит на всю страну.

И пусть фильм о любимом поэте, удостоенном премии великого Ленина, дойдет до миллионов почитателей его таланта во всех уголках нашей земли. Этого заслуживают и поэт и его кинобиография.

Л. ЖИГАРЕВ

Лунные новеллы

Автору научно-популярной книги иногда не хватает слов, чтобы разъяснить трудное или необычное в науке. И тогда он обращается к воображению читателя. «Представьте себе...», «вообразите...»,—требует автор. Но воображение бывает различным, а иной раз читатель попросту отказывается подчиниться диктату. Следовательно, и мысль автора воспринимается по-разному — в зависимости от степени накала воображения.

Авторы научно-популярного кино находятся в иных условиях. Они буквально навязывают свою волю зрителю, и последний, хочет он или не хочет, видит на экране то, что обычно называют игрой воображения.

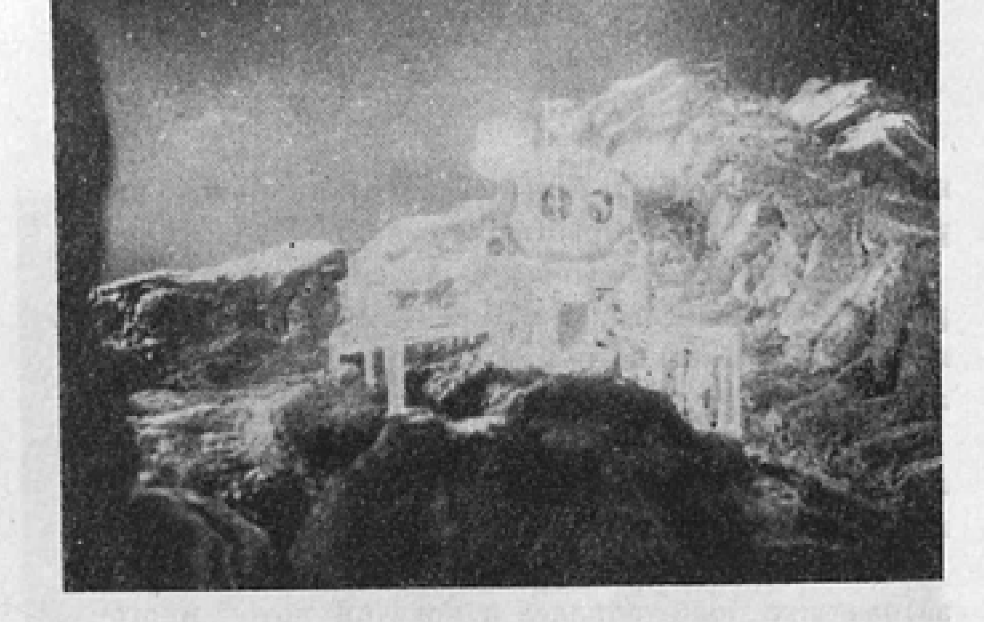
В фильме «Луна»* в нескольких кадрах «работает» обыкновенный молоток. Его «весомость» ощущается подсознательно (кто не держал в руках молотка!). И вот я вижу: молоток опускается на построение из смятой газеты и не в силах его продавить, подмять, уложить «на обе лопатки»... Казалось бы, обычная иллюстрация «мира без тяжести», но я далеко не уверен, что в моем воображении сможет возникнуть с такой яркостью этот конкретный образ сам по себе, без диктата постановщиков фильма.

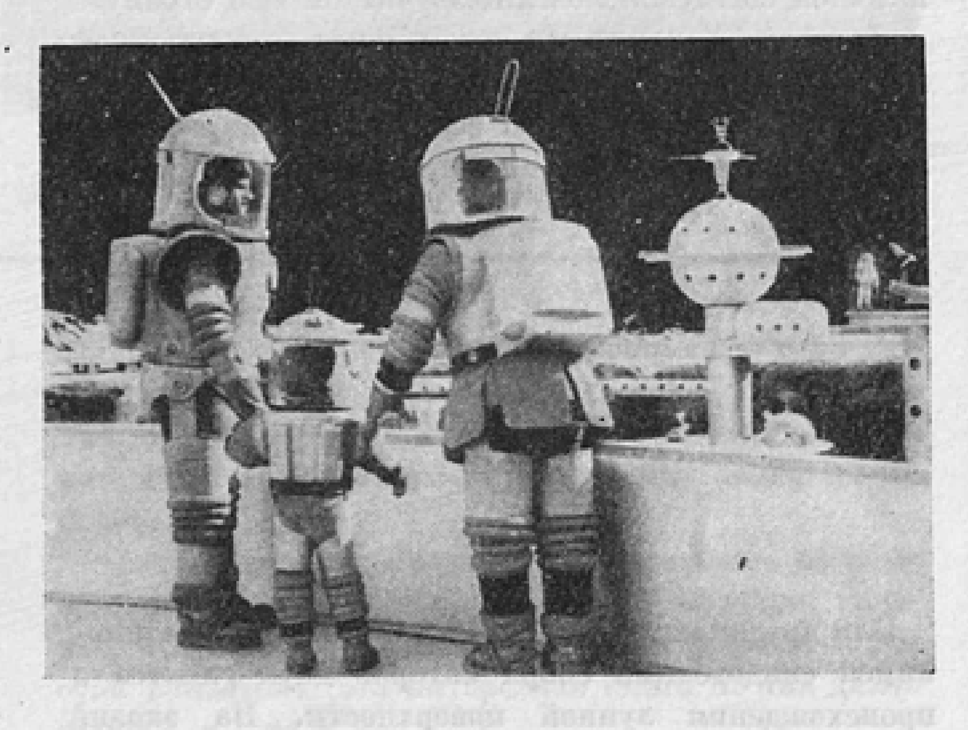
Или другие кадры из того же фильма: мы становимся свидетелями спора авторов двух гипотез о происхождении лунной поверхности. На экране появляются уже давно всем знакомые кратеры и лунные «моря»... А затем — рука, с силой швыряющая горсть мокрого песка. Песок рассыпается и образует почти точное подобие лунного кратера с его характерными начертаниями. Потрясающий кадр! Его познавательная сила столь велика, что зритель невольно симпатизирует сторонникам метеоритной гипотезы, хотя фильм подчеркивает: в споре двух точек зрения — метеоритной и вулканической — истина еще не найдена.

Итак, фильм «Луна»... О чем он? Название фильма отвечает на этот вопрос. Что касается содержания, то его трудно изложить — свойство любого произведения, в котором отсутствует сюжет. Однако этот фильм лишь условно может быть отнесен к категории научно-популярного жанра. В нем присутствует нечто большее. Что же? Я бы ответил — эмоциональность.

Писатели и критики давно провели границу между научно-популярными и научно-художественными произведениями. Первые просто разъясняют, вторые воздействуют не только на ум, но и на чувства. Фильм «Луна» не позволяет зрителю оставаться в роли спокойного созерцателя—появляются напряжение, взволнованность... Правда, постановщики фильма иногда избирают более легкий

* Автор сценария и режиссер-постановщик П. Клушанцев. Главный оператор А. Климов. Операторы комбинированных съемок А. Климов, А. Романенко. Художник-постановщик Ю. Швец. Режиссер-мультипликатор Г. Ершов. Композитор А. Чернов. Редактор И. Зырина. «Леннаучфильм», 1965.





«Луна»

и проторенный путь «бесхитростной популяризации». Ниже я поясню, как это происходит, а пока хочется подчеркнуть: «Луна» — длинный фильм, в нем целых пять частей. Он преодолел больше половины пути к нормальной полнометражной картине. Почти час зритель смотрит на экран и не испытывает утомления. В этом один из критериев художественности научного фильма, ибо традиционный научно-популярный не выдерживает испытания временем, одна-две части—максимум, с которым можно выступать перед зрителем с локальной задачей: показать и объяснить.

Прямо скажем, создателям фильма «Луна» повезло: интерес к естественному спутнику Земли со стороны самых широких масс не ослабевает и подогревается событиями: летят ракеты, обитаемые спутники; астронавты выходят из кораблей в свободное плавание; летят советские «лунники» с прямой задачей — осуществить мягкую посадку на Луне... Одним словом, актуальность темы обеспечена на долгое время. Решать ее можно по-разному.

В данном случае авторы фильма не ставили перед собой задачи — проследить этап за этапом историю изучения и завоевания Луны. Это, скорее, кинематографические заметки о Луне, скажем сильнее — новеллы. В таком подходе к теме большая трудность. Необходимы изобретательность, поиск приемов. Все новеллы не могут быть сделаны на один манер.

В фильме «Луна» — разнообразие приемов, и в этом творческая удача постановочного коллектива. Фильм начинается с демонстрации Луны. Красиво... Мягкие краски и освещение создают настроение. Хорошо, что экспозиция короткая и сопроводительный текст недолго повторяет то, с чего начинаются бесчисленные статьи и книги о Луне: тысячи лет Луна служит человечеству «фонарем», Луна светила влюбленным — нечто в этом роде... А затем сразу быка за рога — переход к современности, к спорам, догадкам уже в наше время, в эпоху космической эры.

С большой впечатляющей силой сделана новелла о происхождении рельефа Луны. На экране чередуются космические катаклизмы: вулканические извержения, огненные лавы, атаки метеоритов... Картины воспринимаются не хаотически, зритель невольно прислушивается — изображения и цвет иллюстрируют основные положения гипотез о происхождении лунной тверди. Причем сопроводительный текст за кадром отнюдь не дикторский — игровой... Нарочитая бесстрастность, отражающая спокойную уверенность одного ученого, сменяется экспансивностью, наступательностью другого... Спор корректный, как и полагается в науке, но актерское мастерство побуждает зрителя с напряжением следить за перипетиями спора и «видеть» его...

А вот другой прием: перед зрителем возникает своеобразная эстафета ученых. Демонстрируется своего рода специализация в изучении Луны. Ученые один за другим объясняются со зрителем, читая короткие лекции о частных проблемах, из которых рождается наука о Луне. Мы видим не актеров, а подлинных ученых. По мысли хорошо, но...

Здесь-то и возникают наши претензии к авторам фильма, о чем упоминалось в начале статьи. Совершенно неожиданно в художественную ткань фильма вводится заимствованный из другого жанра элемент—лекция, так сказать, «бесхитростная популяризация». Вполне уместный в научно-популярных произведениях, этот прием по форме входит в противоречие с эмоциональной направленностью фильма «Луна». Вероятно, с точки зрения целостности жанра, «лекционность» следовало бы заменить показом ученых в действии и рассказом о них.

Можно понять трудности постановщиков фильма, искавших различные подходы к новеллам. В новелле о происхождении лунного рельефа зритель не видит ученых, они за кадром, и мы воспринимаем их мысль в исполнении актеров-дикторов. Видимо, ло-

гика авторов фильма такова: в одном случае зритель услышал ученых, теперь он должен их увидеть. По форме все гладко, а по существу — осечка... И все потому, что преданы забвению особенности научно-художественного жанра, который далеко не во всех случаях приемлет «ходы» традиционной научной популяризации.

Это не означает, конечно, что познавательный элемент всегда спорит с выразительностью и эмоциональностью. В частности, в фильме «Луна» весьма удачно используются отдельные познавательные иллюстрации. О работе молотка уже говорилось, а теперь вспомним гигантский макет человеческой ноги, которая осторожно опускается на «землю» Луны. Кадр познавательный в полном смысле этого слова: не утонет ли астронавт в зыбучих песках? На какой глубине пролегает граница твердости? Однако «нога» — частность, всего лишь иллюстрация. Объясняющие элементы отнюдь не конструкция научно-художественных новелл фильма «Луна».

Кстати, о конструкции. В фильме несколько тематических новелл, но они не плотно прилегают друг к другу, между ними прокладки — либо познавательные иллюстрации, либо отступления в виде кусков, смонтированных из хроники. Эти паузы, как мне кажется, весьма уместны. Например, с удовольствием смотришь кадры, получившие мировую известность, — выход советского космонавта Леонова из космического корабля. Это своего рода прокладка между новеллами. Но она не отвлекает зрителя от содержания фильма. Скорее наоборот, Леонов «работает» на содержание, и его подвиг воспринимается не сам по себе, а как важнейшее звено в цепи волнующих экспериментов, проводимых учеными на пути к завоеванию Луны. А именно этому посвящен фильм.

Заключительные аккорды фильма — научная фантастика, еще один прием, использованный постановщиками для создания новеллы. Можно сказать, что научная фантастика — самый близкий родственник научно-художественного жанра, и в фильме «Луна» выход авторов к теме мечты и предвидения вполне оправдан. Тем более научная фантастика разрабатывается здесь с тактом, осторожно, в полном соответствии со строгой научностью всего фильма в целом.

Итак, внимание зрителя переключается теперь к уже близкому будущему. Ему предлагается посмотреть картины прилета на Луну первых космонавтов. Объявляется экипаж — ученый, инженер и девушка-врач. Поучительным является передача тех впечатлений, которые получили космонавты после того, как они стали обитателями Луны. Эти впечатления — «ход», позволяющий авторам фильма осуществить попытку научного предвидения.

Как и весь фильм, заключительный научно-фантастический очерк развертывается без сюжета, но для того чтобы удержать конструкцию новеллы, постановщики не полностью исключили игровые элементы, наметив их едва заметным пунктиром. Например, события на Луне инженер воспринимает мыслью конструктора, а девушка-врач — сквозь призму художника-живописца. К сожалению, третий член экипажа — ученый — не запоминается. Его интересы четко не выявлены. Зато инженер-конструктор дал волю своему воображению. Мы видим чудесные конструкции скафандров. Вот астронавты делают первые шаги, осматриваются... Зрителю передается атмосфера мрачности и безжизненности лунного пейзажа... Но вот рождаются новые конструкции — фантастические, немыслимые... Гигантское металлическое животное передвигается по лунной поверхности — необычайный шагающий корабль, в котором работают люди, вышедшие на разведку мертвой планеты.

Возникают и другие конструкции — ученые создают обетованный мир под лунной «землей». Впечатления конструктора как бы отвечают на вопрос зрителя — зачем человек летит на Луну? И авторы фильма утверждают: мы, люди, посланцы Советской страны, пришли в этот мертвый мир. Мы увидели его, мы знакомимся, осваиваемся с ним... В жизни Луны начинается новая, человеческая эпоха...

Впечатления девушки-астронавта передаются на экран с целью эстетического воздействия на зрителя. Здесь игра красок, подчеркивание контрастов, виды лунного неба, игра света и теней...

...Думается, зритель получит большое удовольствие, посмотрев фильм «Луна». Авторы фильма внесли в копилку опыта ценный вклад, позволяющий с большей смелостью работать над становлением научно-художественного жанра в советской кинематографии.

Л. ПОГОЖЕВА

Покой нам только снится

РЕВОЛЮЦИЯ — РАДОСТНОЕ ДЕЛО!

Есть и сегодня немало поклонников густого бытописательства, предпочитающих в искусстве интонацию унылого критицизма. Они, эти поклонники, как бы боятся сказать о радости, о счастье, чтобы не показаться банальными.

А между тем даже в самые трудные времена жила радость. Иногда она шла по жизни рядом с горем, эта высокая, ясная радость революционного созидания.

Не исчезали ни свет, ни теплота, ни юмор в жизни и в искусстве. Не угасало моцартианское начало.

Может быть, именно поэтому с таким интересом был встречен зрителями спектакль «Десять дней, которые потрясли мир». В чем-то несовершенный и не могущий выдаваться за некий эталон в искусстве, он оказался созвучным тому дорогому, что живет в наших душах.

Вы выходите из метро, что на Таганской площади, спешите к подъезду театра. Навстречу из репродукторов, пущенных на полную громкость, несутся песни. Песни революции. «Варшавянка». «Смело мы в бой пойдем...». Около театра толпа. Спрашивают билетики. Просто стоят, слушают музыку. У входа в фойе красноармеец и матрос требуют «предъявить документик».

В фойе лозунги, плакаты, карикатуры эпохи революции. На эстраде веселые ребята в кожанках и поп с красным носом и мочальной бородой. Поют частушки... Зрителям раздают красные бантики... И каждому, пришедшему в театр, лестно приколоть себе на грудь этот маленький красный бантик. Думаете — хочется приобщиться к игре? Нет. Просто настроение становится праздничным. И еще до начала спектакля каждый начинает себя чувствовать не просто зрителем, а как бы и участником тех великих десяти дней, которые потрясли мир и о которых так весело, так прекрасно рассказал Рид. Джон Рид — человек, до краев насыщенный радостью.

Успех спектакля «Десять дней, которые потрясли мир», поставленного режиссером Ю. Любимовым в Театре на Таганке, объясняется, как я думаю, не достоинствами пьесы-композиции (они скромны) и не игрой актеров (она не поражает), а тем, что режиссеру удалось ухватить, воссоздать веселую, праздничную атмосферу революционных дней. Да, революция — это и героизм, и радость, и молодость! Революция — это праздничное дело! Она и делалась-то главным образом руками молодых.

Вспомним хотя бы имена замечательных молодых женщин-революционерок — Инессы Арманд, Александры Коллонтай, Розалии Землячки, Ларисы Рейснер. Молоды были и трубадуры революции, ее поэты. Их искусство было наполнено молодой, отчаянной радостью.

Спектакль Любимова в чем-то заново открывает традиции народного агитационного театра, того самого, в котором жил, пламенел, дышал революционный энтузиазм. Можно обнаружить в спектакле опыт боевых публицистических пьес Маяковского, отзвуки искусства Вс. Вишневского, Бертольта Брехта.

Когда по ходу действия на сцене стреляют из настоящих ружей, вспоминается «Последний, решительный...» в постановке Вс. Мейерхольда. Там тоже звучал гром настоящего пулемета, и в клубах порохового дыма в едином порыве с актерами вставали зрители. Многое вспоминается... А самое главное —

это то, что происходящее в театре — в фойе и на сцене — рождает ощущение праздника. Здесь и лежит, на мой взгляд, причина успеха. Героическое возникает в спектакле не как некий надрыв, не как жертвенность, не как сухая, пусть и правильная пропись, а как праздник!

В кино, имеющем отличные традиции историко-революционных фильмов, в последние годы много раз обращались к этой теме, но что-то такого ощущения праздника я не помню. Между тем когда-то оно было! Был озорной, полный радости жизни Максим, был веселый, мудрый, простой Чапаев... Были и другие... А потом как-то герои наши поскучнели, понапыжились, влезли на пьедесталы, встали на котурны... Им было уже не до шуток, не до песен, не до озорства.

Новые историко-революционные фильмы имеют свои достоинства. Есть очень хорошие фильмы. И все же при просмотре их ощущения праздника не возникает. И что уж совсем досадно — мало в них новизны, открытия мира, мало ярких, неожиданных характеров, нет смелости в использовании различных форм пафоса, сатиры, юмора, лирики. Как правило, фильмы наши рассказывают о революции очень однотонно.

Возьму в качестве примера фильм «Мы — русский народ» в постановке В. Строевой. Это серьезная, добросовестная работа, потребовавшая от режиссера поистине огромного труда. И я ее никак не сравниваю со спектаклем Любимова. Всем понятно, что это произведения абсолютно разные... В фильме все как будто бы на своем месте: герои, расставленные с завидной точностью, события, вполне соответствующие исторической правде, прекрасно снятые пейзажи, впечатляющие масштабные, удивительные батальные сцены, а открытия и праздника нет! Почему? Прежде всего потому, что многое показанное в фильме «Мы — русский народ» было уже видено-перевидено и именно в таком вот до крайности обобщенном виде. Известная всем схема не была взорвана режиссером. Она была повторена. Не нашлось в фильме места для переклички с современностью. И хотя герои часто обращаются с экрана в зал, контакта при этом не возникает. Жизнь на экране не увлекает за собой жизнь зрительного зала. Все, что происходит в кадре, воспринимается лишь как страница прошлого, в известной мере ставшая музейной. А потом взятый с самого начала тон громкого такого разговора на публику ни разу не изменяется, и это утомляет. В грохоте, в крике, в дыму сражений, в сценах расстрела, боев, гибели, пожара исчезают люди, остаются их поступки.

Лучше другого удался в фильме обобщенный образ народа, солдатской массы. Она показана режиссером в движении, в эволюции, прочерчен путь ее от слепого, привычного повиновения к пониманию и далее к участию в революции. Да, масса хороша, а люди малоинтересны. Таких живых, незабываемо ярких образов-характеров, как Комиссар, Вожак, Сиплый, таких открытий, какие были в «Оптимистической трагедии», в сценарии и фильме «Мы — русский народ» не оказалось. Поэтому и не приобрел фильм покоряющей силы, которая жила в той же «Оптимистической трагедии». Героический, революционный пафос в фильме В. Строевой не сочетается с правдой типически обобщенных, но жизненных, реальных характеров. Героическая патетика прозвучала абстрактно, однообразно громко. Не родились отклик в душе смотрящего, чувство сопричастности с экранными событиями.

Что же, может быть, из этого следует сделать вывод о том, что сегодня нам вообще чужда патетика? О нет, нисколько! Успех любимовского спектакля как раз свидетельствует об обратном — о тяготении современного зрителя к искусству, наполненному революционным пафосом. Так что я думаю, что пафос нужен, обязательно нужен, но вне схемы, вне декламации. Пафос нужен как выражение революционной идеи в глубоко реалистической форме. Пафос нужен в сочетании с глубиной исследования жизни, в органическом сочетании с открытием в ней нового, в сочетании с живо написанными конкретными характерами, с обращением в сегодняшний день.

Пафос и героика, замечу в скобках, нужны не только для решения историко-революционной темы, не только для фильмов о прошедшей войне, но и для фильмов о современности.

Мы как-то в последнее время увлеклись камерной, иной раз меланхолической интонацией... пристрастились к расплывчатому, общеватому изображению жизни... стали повторяться.

Один уважаемый критик и драматург, выступая недавно с докладом, справедливо обрушился на многие наши исторические и историко-революционные фильмы за от-

сутствие в них индивидуальных характеров, за картонажность, за сведение характеристик к «портретному гриму». Все это так. Но одно очень важное обстоятельство этим критиком было обойдено. Он забыл сказать, что всякий новый фильм о прошлом должен быть обязательно новым, прибавлять нечто новое, современное к нашему знанию предмета.

Тут элемент исследования, поиска обязателен. Нельзя ограничиться школьным справочником. Хотите ставить исторический или историко-революционный фильм — извольте покопаться в архивах, как это делают ученые. А затем или, вернее, вместе с тем открывайте характер, не чураясь его сложности, порой противоречивости, изучая его вместе с жизнью эпохи.

Всегда необходимы обращение к первоисточникам, пересмотр традиционных взглядов, отрицание шаблонов. Вспомним советы Ленина, который постоянно напоминал, постоянно говорил о том, что марксист должен учитывать живую жизнь, точные факты действительности, а не продолжать цепляться за теорию вчерашнего дня.

Без изучения жизни, без открытия в ней нового всякий историко-революционный фильм окажется в лучшем случае повторением прошлого, а то и шагом назад. Говорят, что повторение — мать учения, но оно мачеха для искусства. Злая мачеха.

Не так давно я смотрела фильм «Казнены на рассвете...». В нем есть хорошее, ясное, доброе. И актер В. Ганшин, играющий Александра Ульянова, и актриса Е. Солодова, исполняющая роль матери. И немудрено, что в разных газетных рецензиях о фильме сказано много теплых, похвальных слов. И все же картина не стала большим произведением искусства. Хотя могла им стать. Что же помешало этому? Да прежде всего то, что о самом главном, о том, чему отдал свою жизнь брат Ленина, не сказано ни слова. Об истории покушения на царя в фильме говорится не только шепотом, но и с заиканием и умолчанием. Только самые известные, только самые общие слова. Само же покушение и вовсе не показано на экране! А ведь именно здесь должны были состояться смелое исследование, поиски нового, глубокий анализ происшедшего. Как же так получилось? Фильм об Александре Ульянове, который что-то непонятное совершил?

Что же? Было покушение, или оно не состоялось, что думали об этом окружающие, современники, какой отклик в те годы нашло это событие? Писали ли об этом в газетах или замолчали происшедшее?.. Наконец, что думают авторы обо всем, что связано с Александром Ульяновым и его товарищами? Неужели только те общие мысли, что даны на экране? Почему авторы фильма добрую половину экранного времени уделили показу тюрьмы, суда, казни? А не лучше ли было им больше говорить о жизни? Ведь это рассказ о молодых людях, которые прожили короткую, но яркую, прекрасную жизнь. В борьбе за революцию были и грустные страницы, были и трагические ошибки, но это была светлая, озаренная, радостная жизнь и борьба. А в фильме с тяжким названием — «Казнены на рассвете...» — даже оттенка этой молодой радости нет. Героическое возникает здесь как жертвенное.

Я спросила уважаемых создателей фильма — режиссера Е. Андриканиса, сценаристов А. Нагорного, Г. Рябова и А. Ходанова: как же так получилось, что в вашем произведении не показано самое главное? Время было такое, сказали они печально. Согласна, время у нас сложное. Но искусство создается не на один день и час и даже не на месяц, оно создается надолго. И не надо делать из истории и искусства служанку не политики, нет, а конъюнктуры. А то ведь можно и до анекдота дойти, издавая, например, энциклопедический словарь, где на букву «С» есть Сарданапал, но нет Сталина.

МИШЕНЬ ВСЕГДА ВПЕРЕДИ

Не будем смешивать конъюнктуру с хорошим понятием — злободневность. Думается мне, что при всяком обращении к прошлому особый интерес в нем имеет то, что перекликается с современностью, то, что озарено современной мыслью. Такой переклички, такого прицела вперед мне не хватало и в спектакле «Десять дней, которые потрясли мир»... Такого озарения современной мыслью не было, например, и в мультипликационном фильме «Баня» С. Юткевича. Ведь в этом фильме вполне могли высмеиваться бюрократы не только эпохи нэпа, а мог вестись прицельный огонь в наших почитателей всяческих волокит, отписок и казенщины...

Все помнят, что сам Маяковский призывал к сиюминутности. В хорошем, талантливом фильме Шакена Айманова «Алдар Косе» народный герой — хитрый, умный, веселый, добрый Алдар Косе — отлично разоблачает баев, но, на мой взгляд, цены бы не было этому фильму, если бы стрелы его задевали и тех, кто сегодня глуп, жесток, жаден. Когда-то Пушкин сказал: «Сказка вздор, да в ней намек...» Эту нехитрую, но очень важную мысль никогда нельзя забывать при работе над материалом исторического характера и при экранизациях. Да и вообще ее не след забывать. И о намеке и об уроке надо помнить!

Мне был глубоко понятен современный, так сказать, пафос таких фильмов-экранизаций, как «Попрыгунья», «Дама с собачкой», «Гамлет». «Гамлета» я вообще считаю произведением современным в самом прямом смысле этого слова. Это в защиту достоинства человека, это о его умении любить и ненавидеть, бороться за справедливость... Об этом уже много писали. Но вот какой современный смысл в фильме «Три сестры»? Это остается неясным.

Ведь мало желания показать, как трудно и скучно жила интеллигенция на рубеже веков прошлого и настоящего. Мало посочувствовать сестрам. В грустной истории семейства Прозоровых был здоровый заряд чеховской критической мысли, ощущение близких перемен, приговор безволию, обывательщине, призыв к действию, творческому, нерабскому труду, любовь и уважение к людям! И все это было дано Чеховым в истории богатой, разнообразной, где не только тоска, но и сердечность, внимательность, юмор... Много разных оттенков... Нельзя было не попытаться прочесть пьесу по-новому, во всей ее полноте и многосторонности, сделать ее необходимой современникам!

На страницах «Литературной газеты» разгорелась полемика между критиками Б. Медведевым и Е. Холодовым по поводу фильма «Женитьба Бальзаминова» (по пьесам А. Н. Островского) режиссера К. Воинова. Кто прав? Медведев ли, отстаивающий «вольное» обращение с классиками, или Холодов, призывающий к академической осторожности. Вмешаюсь в спор.

Я за творческое, современное и «вольное», если хотите, прочтение классики в кино, но при этом такое, которое сохраняет не только м ы с л ь, но и внутренний художественный образ литературного произведения. В самом деле, нет никакого смысла, например, в том, чтобы разрушать такую образную мысль романа «Преступление и наказание», как мысль о Раскольникове, похожем на мертвеца, ждущего воскрешения. Достоевский настойчиво сравнивает своего героя с мертвецом, а его комнату с гробом, заставляет Раскольникова и Соню читать в библии легенду о воскрешении Лазаря из мертвых и т. д. Вот этот образ, несущий мысль очень важную, и должен быть сохранен при экранизации, так же как и образ «фантастического» Петербурга с его улицами, дворами, чердаками, отсутствием солнца, дождем и мокрым снегом. Было бы насилием над романом Тургенева «Дворянское гнездо» убрать при экранизации музыку Лемма, очарование летнего ночного сада. Медленный, раздумчивый ритм повествования превратить в галоп или современный «липси».

Мы часто делаем насилие над Чеховым, растягивая его короткие рассказы на полнометражные фильмы, разрушая прозрачность, лаконизм и чистоту чеховского образа, чеховского стиля, разрушая художественный образ. Но всегда при этом бережном сохранении мысли, образа у экранизаторов обязательно должна быть своя, авторская, творческая, важная для современности мысль. За что бы мы ни брались! Всегда ведь можно спросить: а зачем?

Так что же с фильмом по Островскому? Холодов еще упрекает режиссера К. Воинова в том, что он «взбодрил» классика. Ну где там! У Воинова, на мой взгляд, нет ничего противопоказанного комедии Островского. Холодову не нравится экранная реализация мечтаний Бальзаминова. Ну, это дело вкуса, трудно категорически утверждать, что этакое не могло привидиться в мечтах Мише Бальзаминову! Но вот Холодов, по-моему, прав, когда он спрашивает Воинова — а какой в фильме современный смысл? Ведь в каждом водевиле, комедии, фарсе должен быть удар по современной цели. Нельзя делать музейное искусство про то, как жили-были... Пусть смешное, веселое, но просто зрелище, так сказать, из давно прошедшего. Слишком утилитарно? Нет, по-моему, нисколько. Сохраняя образную мысль и стиль литературного произведения, художник имеет право на его

современное прочтение, такое, которое обратит стрелы не в глубь прошедшего, а к нам, в наше время, будет воевать с нами, за нас. Мишень всегда должна быть впереди.

Воинов сделал произведение о глупеньком, но в чем-то даже и симпатичном мещанском замоскворецком недоросле. И не задал нам даже вопроса — а есть ли сегодня подобные охотники за чужими деньгами, любители иждивенческой жизни, бесплодные мечтатели, потребители и маменькины сынки? Вот тут-то и беда: создан фильм, никого не растревоживший.

Талантливый, остроумный, веселый (как это важно!) режиссер Воинов остановился, по-моему, на полпути к действительному успеху и действительной творческой смелости. Он имел все основания быть дерзким и озорным, сочинять мечты для Миши Бальзаминова в любой манере, но он должен был жестче над ним и его миром посмеяться. Не тыча, конечно, указательным пальцем в кое-кого из зрительного зала, но и не оставляя наших недорослей спокойными — это-де когда было, это не про нас!

НАБЛЮДАЮЩЕЕ, РАЗМЫШЛЯЮЩЕЕ, ЗАДАЮЩЕЕ ВОПРОСЫ...

Одной из отличительных черт современного кинематографа (разумеется, не всякого) является присущий ему лиризм. Во многих фильмах отчетливо «видна» личность автора, «слышен» авторский голос, размышляющий о времени, о людях, задающий вопросы. И поэтому, естественно, чем интереснее, чем ярче личность автора, тем интереснее фильм. Как-то я слышала чрезвычайно меня обрадовавший разговор двух зрителей. Один из них критиковал фильм «Мне двадцать лет» за то, что герои этого фильма — все три парня,— по его мнению, неинтересные люди. А четвертого парня вы и не приметили! — возразил ему собеседник, защищавший фильм. Какого четвертого? Да режиссера, поставившего картину. Он очень интересно размышляет о судьбе поколений, о связи поколений. Уже в первых кадрах выражена идея преемственности. Вспомните, как незаметно три красногвардейца времен революции превращаются сначала в трех солдат последней нашей войны, а затем в трех парней — наших современников. Это режиссер заставляет нас восхититься с детства знакомыми, привычными улицами Москвы, нашими праздниками, всей нашей жизнью.

Наверно, режиссер М. Хуциев — поэт, пишет хорошие стихи — так закончил свою тираду защитник картины.

Критиковавший картину не возражал, но, видимо, не со всем согласился, ему все же чего-то не хватало в фильме «Мне двадцать лет». Чего? Может быть, большей энергии обобщения, может быть, большего драматизма, большей глубины размышлений? Ответа на поставленные вопросы?

Размышление, использование таких литературных приемов, как лирическое отступление, реминисценция, сон, свободное во времени и пространстве построение сюжета, все чаще появляются нынче в киноискусстве. Размышление, диалектика... Последнее очень важно. В стремлении ухватить, запечатлеть процесс, движение я вижу развитие великой нашей традиции, ярче всего выразившейся в свое время в творчестве Толстого и Чехова.

Люди, как реки,— писал Толстой,— и вода в них всегда разная, разные и берега... Проследить закономерности процесса, уловить движение, смену чувств, развитие мысли, а затем от наблюдения перейти к обобщению, к ответу на вопросы. Тут уж приемами арифметического искусства никак не обойтись...

Вот и возникают и у нас и в некоторых других социалистических странах произведения, являющиеся полной противоположностью условному «арифметическому» и статическому искусству. Здесь, конечно, не обходится без крайностей.

Если сторонники заданности и регламентации игнорируют среду, вытаскивают своих героев как бы на авансцену, то создатели фильмов иного типа, напротив того, погружают своих героев в подробно и любовно изображаемую среду, тщательно выписывают фон. Если у любителей схемы сразу дается завязка драмы, обобщенно декларируется генеральная мысль, отсутствует экспозиция, то сторонники иного искусства часто превращают свои картины как бы в одну огромную экспозицию к чему-то, на что у некоторых иной раз уже не хватает места. У одних герои говорят исключительно на заданные автором темы. У других часто изъясняются междометиями или ведут порой даже не очень вразумительный диалог, чаще всего о пустяках. Зато говорит автор или за кад-

ром читаются хорошие стихи... Различие можно устанавливать и далее, ибо все различно в этих двух категориях фильмов.

Главное же различие, естественно, начинается с драматургии. Здесь определяются характер конфликта, его решение, равно как и стиль всей вещи.

Сейчас много сторонников драматургии, не выстроенной вокруг одного конфликта, а многолинейной, полифонической. Стремящейся к уловлению движения, боящейся показывать лишь результаты... Я думаю, что такая драматургия, родоначальником которой справедливо считают А. П. Чехова, интересна и многообещающа как одна из линий нашего искусства. Конечно, если дело не принимает утрированной формы. Тогда, конечно, можно дойти и до анекдота. Вспоминаю по этому поводу шутливый совет одного опытного редактора, который тот дал режиссеру, пожаловавшемуся на то, что предложенный ему для постановки сценарий старомоден по драматургии:

— А вы возьмите рукопись, поднимите ее и выньте скрепки. Пусть листки свободно упадут на пол. Тогда соберите их в случайном порядке, и вы получите самую модную драматургию, где конец будет в начале, начало окажется в середине и т. д. ...

Мне довелось видеть немало картин с драматургией такого сверхмодного образца. Здесь и «Расколотое небо» Конрада Вольфа (ГДР), и «Крик» Яромила Иреша (Чехословакия), и «Двадцать часов» Золтана Фабри (Венгрия). Здесь и наш «Первый снег» Б. Григорьева и Ю. Швырева, и «Верность» П. Тодоровского, и многое другое.

(Теперь уже оригинальным считается начинать фильм прямо с титров... Подавляющее большинство режиссеров название фильма и имена авторов помещают где-то в конце первой части.)

Все эти фильмы старательно перепутывают прошлое, настоящее и будущее своих героев. В них для зрителя устраивается как бы своеобразный кроссворд, требующий больших усилий для разрешения... Но это крайности, издержки интересного процесса полемики со схемой, с героями, стоящими на котурнах.

Однако вернемся к начатому разговору об искусстве, в котором ярко, отчетливо выявляется личность автора. Остановлюсь для примера на украинском фильме С. Параджанова «Тени забытых предков». Это произведение с излишествами в любовании этнографическим материалом, но при этом горячее, личное, страстное... За всем повествованием о жизни бедного гуцульского крестьянина открывается такая горячая любовь автора к своему герою, такая самозабвенная любовь. Любовь-восхищение, любовь-сострадание. Этой любовью окрашено все. Авторское, лирическое отношение к герою, как к близкому человеку, приближает его жизнь к нам. И приближает настолько, что этому не в силах помешать никакие условные «красивые» приемы. И мчащиеся красные кони, и непрекращающееся кружение камеры, и вдруг врывающаяся в цветовое богатство черно-белая новелла об одиночестве... Все это нужно автору. Действительно нужно, чтобы выразить печаль и любовь.

Странный фильм. Странный и интересный. Совершенно невозможный для какого бы то ни было подражания. Фильм, который, видимо, останется в одиночестве в истории советского киноискусства. Фильм где-то на грани того, что вот еще чуть-чуть, и уже что-то покажется в нем анормальным.

На международной конференции кинокритиков в Милане фильм «Тени забытых предков» имел огромный успех. И в первую очередь всех заинтересовал автор. Кто он, расскажите о нем подробнее, его увлечения, его «хобби». Он рисует, пишет стихи, коллекционирует картины? Его вкусы, пристрастия, взгляды в искусстве? Меня засыпали сотней вопросов. Это был успех фильма и успех личности автора — Сергея Параджанова.

Я бы назвала еще и такую авторскую картину, как «Верность» Б. Окуджавы и П. Тодоровского. Фильм лиричен... Он интересен, как добрый, светлый рассказ об очень юных солдатах, вчерашних школьниках, познающих сложные стороны жизни — слезы, горе, одиночество, любовь, разлуку... Это рассказ о всех нас присягавших на верность Родине и выполнявших слова клятвы, которые произносили мы, будучи октябрятами, пионерами, комсомольцами, многие солдатами.

В фильме есть очень хорошая сцена — поезд мчится на фронт. Вот он все ближе и ближе к фронту, все тревожнее становится окружающее. Мелькают разрушенный мост, потом сгоревший железнодорожный состав, разбомбленная станция с одинокой фигурой инвалида... И вдруг остановка, короткая передышка по

пути к бою, атаке... И сразу возникают шутки, смех, танцы... Здесь, на краю сражения. Молодость. Жизнь. На солнце выбралась юркая ящерица. Она скользнула между рассыпанными на земле пустыми гильзами... Поэтическая метафора. Жизнь, побеждающая смерть. Есть и другие хорошие сцены в фильме — наполненные светом, юмором, молодым весельем, существовавшими вопреки войне, наперекор войне.

Запоминается эпизод с молодыми вдовами, поющими лихие с грустинкой частушки о женской доле... Многое запоминается. И прежде всего ясная авторская интонация...

К числу фильмов, в которых ярко выражено авторское начало, я бы отнесла еще многие фильмы молодых. Это «Добро пожаловать» Э. Климова, «Двое» М. Богина, «Тетка с фиалками» П. Любимова, «Свадьба» М. Кобахидзе, «Через кладбище» В. Турова. Я бы особо выделила этот последний фильм по сценарию П. Нилина, в котором не упрощены ни время, ни люди. В нем понастоящему оригинально преломилась тема войны.

Что характерно для всей этой группы фильмов? В них нет ни бенгальского огня, ни словесного треска. Авторы избегают пышных эффектов и раскрывают выразительным языком кинематографа интересно наблюденную, невыдуманную жизнь. Они стараются передать разнообразие красок жизни, раскрыть и показать в движении душу советского человека. Это добрые и талантливые картины.

В полемике со схемой, с героями, стоящими на котурнах, с ремеслом родилось это искусство, полное размышлений, наблюдений, сопоставлений, вопросов...

Художники как бы сказали себе — иду в жизнь. Здесь, в ее обыденном течении нахожу ее драматизм и высокую прелесть.

Еще не всегда в этом искусстве есть должная глубина измерения жизни, не всегда на вопросы, поставленные в фильмах, даются точные ответы, но это впереди, у этого искусства большое будущее...

Кстати, о вопросах. Считалось когда-то, что русская литература — это литература вопросов: «Что делать?», «Кто виноват?» Но авторы такой мысли забывали о ясности содержащихся в этих произведениях ответов. Что делать? Да революцию надо делать и не откладывая на долгий срок... Кто виноват? Общество виновато, социальное устройство царской России, несовместимое с требованиями человечности, справедливости, свободы.

Задавая вопросы, современное искусство не должно ограничиваться многоточием или умолчанием вместо ясного ответа.

Однако есть фильмы, и вопросов-то никаких не содержащие, просто так, неизвестно ради чего выпущенные на белый свет.

Есть фильмы, и, увы, их много, которые как бы вовсе выключены из процесса, из движения искусства. Есть фильмы, тормозящие это движение. Есть фильмы, которые таят в себе опасность поверхностного, бездумного описания жизни. Одним словом, идиллии нет. Посмотришь «Лушку» или «Повесть о Пташкине» и только руками разведешь — что же это, в каком мы кинематографическом веке живем? Посмотришь комедию «Все для вас» — и делается на душе тоскливо и грустно за ее создателей. С такими картинами нельзя примиряться. С ними надо не только спорить, но и воевать.

Нам завещана великая гражданская традиция — смелая разведка жизни в сочетании со смелой аналитической мыслью. На этом направлении были все наши главные победы. И за это искусство идет борьба. Одним словом — идиллии нет. Да вряд ли эта идиллия когда-либо наступит. Ну что же, ведь идиллия означает покой, а покой — конец движения. А мы за движение. И пусть покой нам только снится!

От дидактики к размышлениям

На творческой конференции Киевской студии научно-популярных фильмов

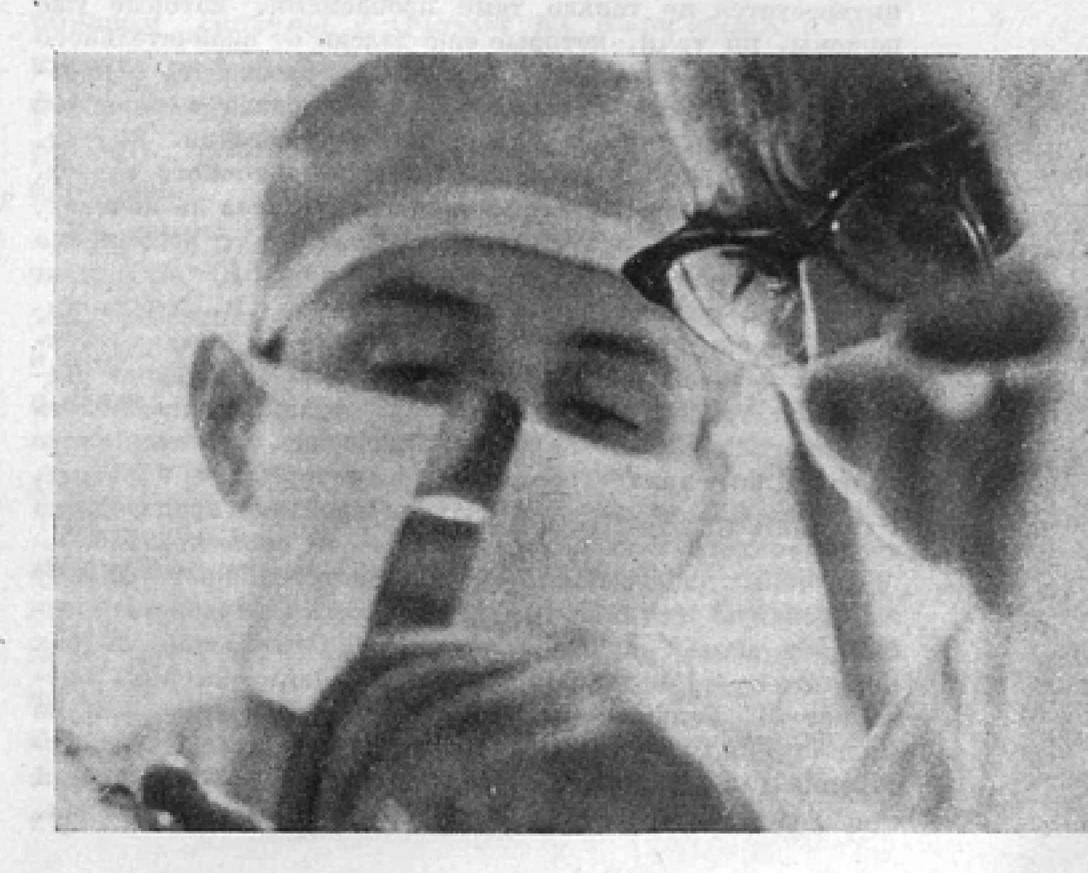
Когда поезд, приближаясь к Киеву, замедлит ход на мосту через Днепр, взгляните в окно вагона. Новый район Дарницы, контрастирующий с золотом Киево-Печерской лавры, поразит вас мягкой, гармоничной красотой. Вот сюда скоро переедет из тесного и неудобного помещения Киевская студия научно-популярных фильмов. Новое просторное здание с павильонами, выстроенными с учетом профиля киностудии, с кондиционированным воздухом и температурными регуляторами в проявочных, с несколькими рабочими просмотровыми залами, а также с солярием и комфортабельными комнатами отдыха, — долгожданное детище коллектива студии. Как лучше организовать производственно-творческую жизнь в новых корпусах, обсуждают сегодня дирекция студии и ее строители—инженеры, а также режиссеры, операторы, редакторы. Такая заинтересованность естественна для работоспособного коллектива киностудии. В год «Киевнаучфильм» делает более 100 картин и 8 выпусков киножурнала «Новости сельского хозяйства Украины». Но количество фильмов (научно-популярных и учебных) не является критерием общей оценки работы студии: коллектив привык определять творческий баланс успехов качеством фильмов о науке. Химия, медицина, биология, ядерная физика — вот основные пути киноосвоения современных знаний киевлянами.

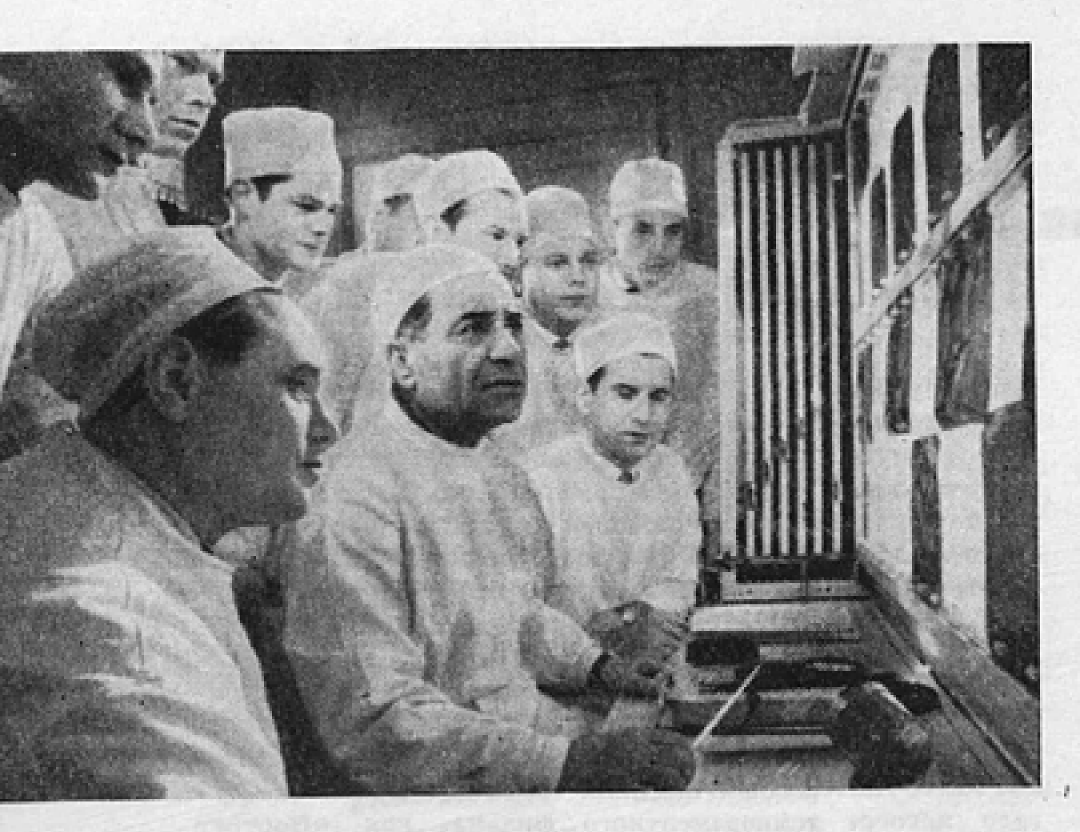
●

Фильмы о науке... Как же их делать теперь, когда человек овладел кибернетикой, создал и внес в Менделеевскую таблицу 102-й и 104-й элементы? Какими средствами передать на экране все, что выражено в алгебраических формулах и теоретических рассуждениях? Именно эти вопросы волновали участников последней производственно-творческой конференции на «Киевнаучфильме».

Разведка новых тем, поиски новых выразительных кинематографических средств начались, пожалуй, одновременно с появлением научных лент. Даже тогда, когда научный фильм представлял собой примитивную кинолекцию, велись споры о том, что же следует и что не следует переносить на экран. Пресса свидетельствует, какой, к примеру, ожесточенный спор шел в начале 30-х годов по фильму, сделанному на Украине,— «Общий курс микробиологии» (экранизация учебника «Избранные главы хирургии»). Сторонники «чистого» научного фильма высказывались против таких вольностей, например, как показ операционной, подготовки персонала к операции и т. д. Это, говорили они, отвлекает зрителя, уводит в сторону. Для того периода развития кинематографа такие требования были вполне своевременны, ибо очищали научную картину от традиций «культурфильма» 20-х годов (как правило, построенного на сюжете, разыгрываемом актерами). Но уже тогда раздавались трезвые голоса, утверждавшие, что главное все же в авторском видении материала, что точка зрения аппарата никогда не заменит точки зрения художника. Сегодня современная научная тема не укладывается в обычные нормативные рамки старого представления о кинопопуляризации. Докладчик главный редактор «Киевнаучфильма» Е. Загданский справедливо отметил положительную роль, которую сыграл коллектив студии в преодолении творческого рубежа, определившего отход научного фильма от лобовой дидактики (естественное свойство кинолекции) к философским раздумьям. И действительно, такие картины студии, как «Портрет хирурга» (отмечен дипломом в Лейпциге), «Жизнь до рождения», «Загадочный 102-й», «Приговор выносит история» и другие, сделанные в предыдущие годы, решительно двинули вперед практику студии. Эти картины далеки от кинолекций и в то же время сообщают зрителю много интересных научных сведений. Появление такого яркого, темпераментного фильма, как «Портрет хирурга», нельзя себе представить 30 и даже 15 лет назад. И тогда наша жизнь давала много примеров самоотверженной работы врачей, по силе и значительности равных фигуре нейрохирурга И. Арутюнова. И все же нельзя предположить, чтобы какой-либо режиссер смог тогда выжать все из скрытой камеры, да и нескрытой (кинематографисты настолько сжились с медперсоналом клиники, что врачи порой не замечали их). Этот фильм предельно просто разрешил вопрос, который волновал кинематографистов в 30-е годы: что нужно «видеть», а что не нужно «видеть» оператору в интерьере клиники. И несмотря на то, что в «Портрете хирурга» режиссер Николай Грачев показывает и операционную и сложную процедуру предварительного медицинского обследования больного, снимает даже консилиум, где

«Портрет хирурга»





«Портрет хирурга»

очень темпераментно защищает свою версию диагноза сам И. Арутюнов, у нас ни на минуту не возникает сомнения в точности выбора объектов съемки. Опыт искусства и сегодняшней жизни подсказывает нам такие смелые решения, которые немыслимы были ранее. Это происходит не только потому, что двинулись вперед техника, операторское мастерство, режиссура, но и потому, что у нас появилось большее доверие к зрителю.

Редакторы студии В. Деркач, В. Лутаенко, сценарист А. Хавин, докладчик Е. Загданский обратили внимание конференции на то, что студия начинает делать фильмы научно-дискуссионные, со знаком вопроса в конце. Видимо, и это веяние времени, ибо о таких фильмах думают не только киевляне, но и москвичи (вспомните «Клуб интересных проблем»!). Сегодняшний зритель интересуется не только теми проблемами, которые уже решены, но теми, которые еще далеки от окончательного решения. Действительно, как сегодня рассказать о проблеме рака! Наша медицина многое сделала в борьбе с этим недугом, но он еще неизлечим сегодня. Значит, и в фильме о раке не может быть дано точного ответа. Однако сама постановка вопроса и рассказ о поисках, которые ведутся в этом направлении, будут несомненно полезны.

Молодой режиссер «Киевнаучфильма» В. Хмельницкий недавно сделал фильм о ситале — «Загадка стеклянных человечков». Начинающий кинематографист рассказал о трудностях, которые ему пришлось преодолеть при постановке этой картины. Оказалось, что отсутствие патента на ситал стало решающим тормозом в работе. И все же фильм увидел свет, хотя проблема производства сверхпрочного стекла еще не решена окончательно.

Научная дискуссионность нередко сообщает фильму желательную активность: нерешенность проблемы возбуждает споры, будит инициативу. Однако еще до сих пор почему-то подобные темы вызывают опасения. Сценарист М. Вепринский напомнил конференции, как из фильма «Рассказ рыболова» был изъят эпизод с искусственным подкормом рыб в водоемах. Рекомендованный отдельными рыбными хозяйствами, этот способ обладал, оказывается, лишь десятипроцентной целесообразностью. Представим на минуту, что эпизод этот с соответствующими комментариями остался бы в картине. Что потеряла бы она от этого? Видимо, ничего. Наоборот, выиграла бы оттого, что в ней присутствовал бы предмет спора, несомненно захвативший и специалистов-ихтиологов.

●

Процесс формирования нового киноязыка не проходит без поражений и неудач. Практика «Киевнаучфильма» не является исключением. Конференция отметила основной просчет некоторых фильмов — отсутствие стилевого единства. Е. Загданский сравнивал два фильма на историко-революционную тему — «Ульяновы в Киеве» (режиссер Л. Островская) и «Октябрь в Киеве» (режиссер Е. Уваев). Оба режиссера располагали минимумом документов, обнаруженных в исторических архивах города. И перед каждым режиссером, естественно, вставал вопрос: «Как делать фильм, нужны ли инсценировки»? Лидия Островская категорически отказалась от инсценировок и, решив тему документально, оказалась права. Режиссер же Е. Уваев, не почувствовав диалектики развития этого жанра, ввел инсценировку и просчитался. В то же время на той же студии был сделан фильм «Приговор выносит история», в котором режиссер М. Винярский смог сообщить обычным документальным кадрам большую обобщающую силу. Опыт создания этого фильма весьма поучителен. Режиссер Г. Крикун определил его особенности как «поэтический документализм».

Не все удачно нашел режиссер В. Хмельницкий в фильме «Загадка стеклянных человечков». Может быть, помешала трудность темы, а может быть — профессиональная нечуткость. Заместитель директора «Киевнаучфильма» А. Гуревич отметил, что режиссер, увлекшись документальными съемками ученого И. Китайгородского, потерял меру. Поэтому где-то в середине темп картины угасает, появляется вялость.

●

Разведка новых тем, поиски киноязыка не могут идти успешно без притока новых профессиональных сил. Киевляне всерьез задумываются над этим и, не дожидаясь помощи ВГИКа, сами, своими средствами стараются выйти из затруднительного положения. Несколько лет назад студия решила организовать режиссерские курсы. Туда попала молодежь, уже имеющая высшее образование и желающая посвятить себя кинопопуляризации. Опыт удался. Выпускники этих экспериментальных курсов сейчас успешно входят в кинематографическое производство. Среди воспитанников — Феликс Соболев, очень колючий, задиристый, но несомненно одаренный режиссер.

Хуже обстоит дело со сценаристами. Проблема сценарных кадров на «Киевнаучфильме» — проблема номер один. Сценарный отдел уже многое сделал по привлечению местных и иногородних авторов. И все же на конференции возникали разговоры о необходимости новых широких и более эффективных мер. Это особенно важно сейчас, когда коллектив задумал начать производство научно-фантастических фильмов. Реализация этого полезного начинания несомненно ускорится с переездом в новое помещение, технически более оснащенное. И все же техника здесь — полдела. Решающим звеном в создании научно-фантастических фильмов является творческий актив.

Осуществление планов во многом зависит сейчас от всего коллектива студии, от его требовательности и взыскательности к своему творчеству.

М. НЕЧАЕВА

Хрисанф ХЕРСОНСКИЙ

Возвращаясь к «Зачарованной Десне»...

1

Разумеется, о чем бы ни говорило произведение искусства, оно непременно расскажет о своем создателе, о духовной жизни автора. Ведь в его творении выразила себя неповторимая человеческая индивидуальность, нашли выражение глубоко личные чувства, думы, надежды.

И есть произведения в этом смысле особо примечательные. Те, где самую суть вещи составляют автобиографические мотивы, субъективные переживания автора, его индивидуальные интонации. Это произведения, рассказывающие о чувствах, испытанных художником в наиболее непосредственной форме и требующих такой же прямой, открытой формы изложения. Произведения-исповеди. «Про это» Маяковского. Трилогия Горького — «Детство», «В людях» и «Мои университеты». Образ Беатриче у Данте. «Исповедь» Руссо. «Как закалялась сталь» Н. Островского... Даже из самого краткого перечня видно, как чрезвычайно разнообразны по настроению, по характеру эти исповеди. Иначе и не может быть. Они всегда различны, как различны индивидуальности, судьбы, обстоятельства, непохожи страны и неповторимо само время...

Бесконечной чередой бегут нахлынувшие на художника все новые и новые переживания. Бегут неповторимые минуты его внутренней жизни и жизни общества, в котором он живет и часть которого заключена в душе самого художника. Необратимо убегают часы и годы. Беспрерывно изменяется мир вокруг. Изменяется и личный микромир. Каждый автор по-своему стремится сказать в своем произведении: «Остановись, мгновенье! Ты прекрасно!» А в жизни ничто никогда не стоит на месте... И естественно, что авторы исповедей никогда не повторяют, не могут повторить один другого.

Тем не менее есть нечто общее, что всегда должно руководить исследователем в этом неисчерпаемом разнообразии. Это золотое пушкинское правило: судить о произведении по законам, самим автором перед собой поставленным. А это значит — судить по законам его любви и его ненависти.

В фильме «Зачарованная Десна» выразила себя не одна душа. Здесь присутствуют два человека, здесь две любви, существующих по своим нестандартным законам.

Это прежде всего великая любовь Александра Петровича Довженко, выраженная в автобиографической киноповести. Его любовь к жизни. К родной благодатной Украине. К ее поэзии. К лирическому и эпическому началу, живущему в украинском народе.

И вторая — преданная любовь режиссера Юлии Ипполитовны Солнцевой к Александру Довженко и к его творчеству.

И незримо присутствующая любовь и доверие Довженко к избранному другу Юлии Солнцевой.

Автобиографические мотивы здесь теснейшим образом связаны с формой их выражения в искусстве — в их единстве главное живое «зерно» фильма, его душа. Его художественная неповторимость и прелесть. И в этом — особая ценность картины.

На наших глазах развертывался огромный поэтический дар Довженко. Среди нас жил, мечтал, страдал, работал, бился этот удивительный человек, в котором все было прекрасно: и мысли, и сердце, и глаза, и улыбка, и руки, и голос. И его гнев и его сострадание к людям, а главным образом его радость за них.

Если кто-нибудь из зрителей не понял каких-то эпизодов в «Зачарованной Десне», расскажите ему о нашем Сашко, каким мы его запомнили и полюбили навсегда. Расскажите, какой это был необыкновенно солнечный, мягкий и вместе с тем непреклонный и яркий человек. Расскажите о великой нежности его сердца, о его величайшей доброте. О могучей страсти строителя, какой ежечасно пылало это сердце, обра-

щенное к людям своей родины, к советской нови, ко всем нам.

И тогда, может быть, каждому зрителю станет яснее, почему советские кинематографисты говорят о Довженко, как о непревзойденном мастере из мастеров, как о своем учителе, художнике среди художников, может быть, самом светлом поэте среди служителей кинопоэзии. Они говорят так, потому что Довженко, как никто другой, с огромным талантом сумел органически, естественно выразить высокий настрой своих мыслей в поэтических, зримых образах.

Он весь до последней капли крови принадлежал жизни своего народа, жил всеми его волнениями, замыслами, свершениями, вместе с народом переживал его трагедии и счастье побед.

Александр Петрович испытал трудную, сложную судьбу художника именно потому, что все его мышление поэта и борца, все его искусство черпало силу из глубокого родника народных дум, из песен народа, из надежд народа, прошедшего через десятилетия сложной, трудной и прекрасной жизни.

Глубокие драматические переживания народа заставляли мыслить напряженно и глубоко. Довженко никогда не был бездумен. А трудно ему было еще потому, что он весь был в поиске. Вечный новатор, он всегда нес в себе горячую веру в будущее. В каждом своем фильме, в каждом общественном выступлении и в частной дружеской беседе он раскрывал идею борьбы за коммунизм. Когда он страдал, это происходило потому, что он, может быть, как никто другой из наших ведущих кинематографистов, на себе самом горько испытал, чего стоит для идейного и чистого человека эта вдохновенная борьба.

При чем же тут «Зачарованная Десна»?.. Ведь в ней рассказывается главным образом о детстве Довженко. Не забегаю ли я вперед, отсылая зрителя к размышлениям над сложностью всей жизни художника? Нет, думается мне, не забегаю... Чрезвычайно важно для верной оценки этого фильма помнить, что первый набросок его сценария, самый замысел, принадлежит человеку, уже умудренному опытом жизни, прошедшему путь, который не измерить годами, и сопровождающему свои воспоминания комментариями, органически вошедшими в ткань повествования; а поставлен фильм в 1964 году уже после его смерти другим, самым близким ему человеком, прожившим с ним долгие годы. По одному этому невозможно рассматривать такой автобиографический фильм вне опыта жизни Александра Довженко, который с высоты своей следит за маленьким белокурым Сашко, бегающим на приволье на берегах «зачарованной Десны», и делится с нами своими размышлениями художника...

Довженко предупреждает читателя, что набросок «Зачарованной Десны» вызван желанием, «перебирая детские игрушки, то и дело проглядывающие в наших делах, познать основу своей природы на ранней заре, у самых ее истоков. И первые радости, и сожаления, и восторги первых очарований...»

Познать жизненные истоки своего неповторимого мышления и творчества — вот нелегкая цель, которую ставил перед собой поэт, погружаясь в воспоминания. Но он никогда не увлекался легкими целями. Очевидно, его нисколько не занимало простое, более или менее «фотографическое» воспроизведение картин пережитого в детстве, даже если эти картины уже сами по себе (не может быть иначе!) пропущены нынче через сознание взрослого художника на склоне его лет и, таким образом, являются слепком не только с детства, но и слепком со зрелой его философии... Нет, ему этого мало. Он хочет не только «воспроизвести» и «запечатлеть» — он хочет большего. Докопаться до самой сути вещей. Проследить свой собственный художнический путь с начала начал и в развитии.

Очевидно, это потребовало сосредоточенности на психологии Сашко-ребенка. На том, как складывалась его детская философия. И как рождались у него первые художественные образы, как они последовательно выстраивались в начальный, поэтический индивидуальный ряд...

Все это мы и видим в наброске киноповести. Коечто лишь намечено в эскизе или даже в намеке, недаром Довженко оговаривает, что это только набросок. Но другое вырисовывается рельефно, выпукло, полнокровно, иначе и не могло быть у такого могучего художника даже в его черновиках.

Зачем я сейчас возвращаюсь к тексту Довженко? Совсем не для того, чтобы нынче потребовать у авторов фильма буквального следования написанному. Но чтобы по мере сил проследить за ходом мысли художника, приблизиться к тому, как сам он стремился это сделать...

Благословенная, благодатная, цветущая природа Украины — это не только фон у Довженко. Не только предмет бесконечного любования. Это активный участник всей его духовной жизни — особенно в детстве.

Красота и добрая щедрость природы, ее бессмертие у Довженко — неотъемлемая часть сознания. Без природы, вне ее одухотворенной красоты его сознание попросту не существует. Я не знаю в мире другого художника, который с равной силой, такой же полной мерой говорил бы с нами как бы непосредственно от имени самой природы-матери, обращался

бы к нам от самого ее живого существа, голосом ее даров, тихой речью задумчивых рек, громким шепотом разноцветья луговых, пахучих трав, веселой песней наливающихся соком яблок и золотых, волнующихся полей, гимном голубых просторов с клубящимися облаками, летящими в вышине.

Несомненно, глубокое сопереживание с природой, но совсем не элегичное, как у Левитана, а больше всего эпическое сорадование с ней — одно из самых первичных слагаемых того своеобразия и очарования, которое отличает Довженко.

Отнимите у Довженко придающий ему силу, как земля Антею, этот хор голосов природы-матери, лишите его самовысказывания через краски природы, а точнее говоря, как бы самовысказывания самой природой, заставьте Довженко только любоваться природой со стороны, и Довженко перестанет быть самим собой.

Пора разобраться в том, как некоторые понятия и определения соотносятся с творчеством Довженко. Когда в годы жесточайшей классовой борьбы в деревне на нас обрушилась его любовная и любящая, ласковая «Земля», мы были ошеломлены сложной противоречивостью чувств, которые она вызывала.

Радость от сознания, что родился и свободно заявил о себе могучий, светлый талант, спорила в нашем сознании с чувством, что произведение его несвоевременно. Не то чтобы мы, и я в том числе, требовали примитивно утилитарного, агитационно пропагандистского прицела искусства обязательно для стрельбы по сиюминутным временным целям, но нам казалось, что Довженко смягчает самую суть социальной трагедии, которая страшила нас и ожесточала, брала в шоры наши чувства. Мы требовали от художника сильного оружия для мужества и борьбы, а Довженко, нам казалось, разоружает нас, настраивает на благостно-отвлеченный лад. В полемике, стремясь освободиться от очарования, от сладкого плена ликующей «Земли», мы обвиняли его в том, что он отдает дань биологизму, пантеизму и т. д.

А на деле все происходило и проще и сложнее. Довженко смотрел дальше, чем хотели смотреть и видеть в то время мы. Позже выяснилось: во всех своих картинах он всегда смотрел дальше в будущее, чем большинство его современников. Страстный мыслитель, он жил будущим, как настоящим. В этом причина драматической судьбы многих его произведений и, если хотите, его личная драма как художника или драма наша, его отстающих зрителей,— судите сами. Во всяком случае, таковы были конкретные исторические условия, в которых появилась «Земля».

Довженко никогда не изменял себе. Сейчас, когда оглядываешься на весь пройденный народом путь, яснее видишь смысл труда художника. С годами его отношение к плодородию земли, к ее «биологии» и стихийным силам только выявлялось все яснее и глубже, вместе с ростом самого художника. Наиболее полное выражение истинно довженковского понимания таланта земли вылилось в его кантате во славу человека, ее преобразователя — в фильме «Мичурин». А в «Зачарованной Десне» мы находим ранние истоки социалистического гимна природе и труду человека.

«До чего же весело было когда-то в нашем огороде!— начинает он свою киноповесть.— Выйдешь из сеней, посмотришь вокруг — зелень буйная! А сад как зацветет весной! А что делалось в начале лета — огурцы цветут, тыквы цветут, картошка цветет; цветут малина, смородина, табак, фасоль. А подсолнечники, мак, горошек, укроп! Чего только не насадит в огороде наша неугомонная мать.

— Ничего на свете так я не люблю, как сажать что-нибудь в землю, чтобы произрастало. Когда вылезает из нее всякая былиночка, вот-то моя радость,— любила приговаривать она».

Сажать, чтобы произрастало! В этом завещании ключ к пониманию всего Довженко! И это верно поняла Солнцева. Бережно сохранила в фильме эти слова. Пафос сеятеля, пафос созидания, постоянного обновления, преобразования земли — вот первый источник всей эпической поэзии Довженко. Ее изначальная мелодия. И содержание и смысл его любви к природе.

Оператор А. Темерин щедро показал красоту украинской природы, ее буйное цветение и утренние туманы, милый сельский уютный пейзаж и размах голубых ширей над головой мальчика Сашко. В живописности фильма в самом деле есть нечто неуловимо по-довженковски поэтическое. Тут надо сказать, что ви́дение красоты природы глазами Довженко — это целая школа художественных открытий. Она еще долгие годы будет дарить свои плоды, и каждому кинооператору, очевидно, дано довольствоваться только частью его богатств. А. Темерин убедил нас, что он любит искусство Довженко, стремится приблизиться к нему, не теряя собственной индивидуальности. Многие его кадры привлекают свежестью, полны выразительного очарования. Они одухотворены.

И бегает по саду, по улочкам и полям маленький русоволосый Сашко... Мы встретили его настороженно, но он ничем не оскорбил наших предчувствий. Да, таким и мог быть в детстве Александр Довженко — любознательным, непосредственным и вместе с тем по-детски задумчивым, с внезапностью погружений в какой-то свой, небанальный, содержательный внутренний мир... Будущий художник. Хорошо, что будущая гениальность не предопределена и даже

не подсказана навязчиво, не надумана заранее. Детство — это прежде всего детство. Ю. Солнцева очень чутка в своей любви и заботе к этому образу. Будем ей благодарны.

Но после такого хорошего начала ждешь большего. Я ждал, что маленький Сашко будет не только любовно показан извне, ждал, что передо мной будет более широко распахнут его внутренний мир. Я представлял себе тот момент, когда Сашко своими детскими глазами вопросительно встретится с глазами матери, засмотрится на ее умные, умелые руки и по-своему, по-детски задумается, когда Одарка сажает в землю всякую былиночку, ласково приговаривая, чтобы та произрастала... Помните: «...вот-то моя радость!» Я ждал детского открытия. В чем радость человеческого деяния? Ждал первого сияния в глазах Сашко, которое с тех пор засветилось у него на всю жизнь... И не увидел глаз Сашко в эту минуту. Не услышал внутреннего диалога с матерью Одаркой, которым начинается текст киноповести...

Любознательный Сашко бегает в фильме сам по себе, а Одарка проходит где-то совсем рядом, пути их не раз пересекаются, но между духовным миром сына и духовным миром матери нет того контакта, того неповторимого общения душ, которое, мне думается, должно было составлять один из важнейших мотивов лирической драматургии.

Жаль, что не состоялся по-настоящему этот диалог с матерью, не произошла встреча с ее трогательной и мудрой философией еще и потому, что актриса З. Кириенко создала образ Одарки, привлекающий душевной грацией, сердечностью и, я бы сказал, музыкальностью. Пластически выразительный и изящный образ без позы и рисовки. И вместе с тем актрисе удалось точно и тонко воспроизвести национальное своеобразие простой женщины украинского села. Внутренний диалог Сашко с такой матерью мог быть содержательным. Почему же нам суждено только догадываться о его возможности?..

Солнцева избрала свой путь. Здесь выступает главным образом как бы объективный рассказчик, который будто бы со стороны повествует о днях детства Довженко. В фильме вообще немногое показано глазами ребенка.

Обаятельный Сашко часто существует сам по себе, а мир, его окружающий, — отдельно.

Авторы фильма решили укрепить сквозную биографическую линию фильма посредством закадровых воспоминаний от лица самого писателя, предстающего на этот раз уже не в воображении, а в реальности у себя на родине. Вот он перед нами — превратности Отечественной войны забросили его сюда, к колыбели детства. Задумчиво шагает он по селу и переправляется через Десну вместе с бойцами. Е. Самойлов в роли писателя особенно не стремился к портретному сходству с Довженко. Он сдержан, суров, сосредоточен.

Однако ход его мысли, скорее, умозрителен, далек от найденной эмоциональности, которая связывала эпизоды детства Сашко.

В результате в фильме начинают преобладать иллюстрации к тому и другому. К событиям детства. И к мыслям взрослого человека, который отдален от своей колыбели огромной дистанцией, увеличенной трагедией войны. Но сколько чувств, какие противоречия сталкивались у Сашко в этом процессе! Ведь Александр Довженко был весь насквозь эмоционален. А фильм мало-помалу становится с о з е р ц а т е л ь н ы м...

3

Много хорошего есть в фильме. Хороша музыка Г. Попова, нашедшего музыкальное родство с довженковской поэзией. Артист Е. Бондаренко играет отца Сашко таким же могучим, красивым человеком, каким он написан у А. Довженко. «Только в глазах почему-то всегда было полно печали: он был узником своей неграмотности и несвободы... Сколько он земли напахал, сколько хлеба накосил! Как красиво работал, какой был сильный, чистый!.. Одно, что было у него некрасиво,— одежда».

Образ трудолюбивого, доброго богатыря в нищей одежде, емкий, как образ самого народа, созданный Е. Бондаренко, сумевшим избежать ложной патетичности, земной, реальный, созвучен романтическому, былинно-сказочному запеву воспоминаний А. Довженко. В известной мере здесь ощутима перекличка с украинскими народными «думами» и, если хотите, еще далее — с «Одиссеей» и «Илиадой».

Вообще в моих глазах Александр Довженко стал во многом подобен современному Гомеру. Он так же превращает реальные, современные ему события в сюжеты, овеянные духом легенды, а людей — в героев творимого им прекрасного мифа. Свое полное и самое свободное выражение поэзия Довженко нашла в высоком строе романтической героики и современного мифотворчества, целиком связанного с нашими днями, питающегося всеми соками нашей земли, черпающего свою энергию в великом труде народа, в пафосе его эпического творчества, наполненном мыслями о прошлом, настоящем и будущем страны.

Приближаются к духу Довженко сцены на покосе с неистовым дедом-косарем (В. Орловский), прокладывающим широкий — почти до самого горизонта — прокос.

Драка деда-собственника, сцепившегося с другим таким же дедом на покосе, дана как бы глазами ребенка Сашко и поэтому оправдана в духе наивного фольклора. Но зритель, на мой взгляд, к этому мало подготовлен, прием фольклора врывается в художественную ткань фильма как-то почти неожиданно.

Вообще в фильме, вероятно, многое читалось бы иначе, если бы не был опущен поэтический кусок о том, как мечтал Сашко, лежа на дедовой овчине в старой ладье, стоявшей на покое в клуне... «И старый, просмоленный дедовский челн вдруг как-то словно покачнулся подо мной, выплыл из клуни в сад и понесся мимо яблонь, ульев, малины, табака и мимо прабабы на голубой простор, а в небе надо мной, под облаками, похожими на великанов и пророков, летали голуби, которых я любил...» И дальше: «Беспокойство, движение и борьбу я видел везде... На чем бы ни остановился мой взгляд, всюду и везде я вижу что-то похожее на людей, коней, волков, гадюк, святых, что-то похожее на войну, на пожар, драку или потоп. В с е ж и л о в м о и х о ч а х д в о й н о й ж и з н ь ю...» (разрядка моя — *Х. Х.*). И тут же возвращение снова в полусон: «...закрыл я глаза и начал расти... А челн понесло и понесло через сад и луг на Заречье... Заиграй музыка, запойте птицы в небе, жабы под берегами, дивчаточки под вербами. Я плыву...»

Что это? Полуявь? Полусон? Не хочется быть слишком педантичным. Это мир фантазии. Рождение поэзии. Необычайно характерное именно для Довженко, у которого все, решительно все оживает благодаря необыкновенно емкой поэтичности действительности, в которой сливаются две жизни. Одна обыденная, так называемая реальная, вполне земная, прозаическая. Но как только прикасаются к ней очи Сашко, происходит чудо, возникает в ней же вторая образная жизнь, не менее, а еще более реальная для автора, полная своих голосов, своей музыки, идущей прямо от сердца, и полная глубоких связей со всем миром, жизнь столько же поэтическая, сколько и мудрая, богатая всем тем, что составляет сплав философии, мировоззрения и интуиции...

Кобзари на ярмарке сняты эпически крупно и красочно, в таком поэтическом «ракурсе». Эпизод же барыни с зонтиком, которую на ярмарке напугал неистовый нищий Богдан Холод, снят с «ничьей» точки зрения, тривиально-скучно. Он читается, как цитата из давным-давно виденных фильмов, не имевших к Довженко никакого отношения...

Не найдено, мне кажется, стилевое и жанровое решение большого эпизода весеннего половодья, когда небывало разлившаяся Десна в пасхальные дни загоняет жителей села Загребелье на крыши. Дело в том, что здесь нет ясной точки зрения на развитие событий. Не поэтому ли после отличной завязки, когда батько Довженко, прежде чем приступить к спасению людей, весело и грозно разговляется с полицейским исправником несвяченой пасхой: «Грешить так грешить... Христос воскрес!.. Наливай вторую! С весной вас, с вербою, с водою, с бедою!» — недостает затем нарастания действия и смысловой кульминации? А вместе с тем эстетика изображения в этом эпизоде в целом вызывает, я бы сказал, недоумение, может быть, потому что она настолько неопределенна, что почти отсутствует. Как будто наводнению предоставлено говорить самому за себя...

Довженко в своих воспоминаниях пишет, как бурно, с невиданной, угрожающей силой прибывала вода и какая разыгралась буря, и потом — о рассвете на утро: «Картина была необыкновенная, словно сон или сказка. Освещенный солнцем, перед нами раскрылся совсем иной мир. Все было иным, прекрасным, могучим, веселым. Вода, тучи — все плыло, все безудержно неслось вперед, шумело, сверкало на солнце», а батько ощущал себя в челне героем-мореплавателем — Васко де Гама. Но где же здесь довженковский пафос, довженковская широта в изобразительном решении?.. Вода почти спокойна. На крышах по-домашнему разместились со своей живностью и скарбом спокойно ожидающие люди. Правда, позы их неудобны, противоестественны, и только. Вместо сильных духом, бедствующих людей, героически и с юмором противостоящих разгулу разрушительной стихии,— прозаически наивное их изображение...

По-настоящему хорош выезд попа на лодке из настежь распахнутой затопленной церкви, снятый смело, выразительно, фронтально, как фреска, без погони за мелким бытовым правдоподобием. Поп, словно витязь Алеша Попович, угрожающе выезжает в ладье святить пасхи и куличи. Кончается его предприятие веселым купанием. Дело не в том, что он подвергается в конце концов насмешкам. Дело в том, что поп, как и вся тема сельской религии, обильно представленная, что совершенно естественно, в «Зачарованной Десне», у Довженко подвергалась ударам гораздо более умного и потому сильного оружия — добродушной, убийственной и р о н и и. Христианскую домашнюю религию украинского села сам Довженко повсюду разоблачает как простодушный миф, как немного смешную, подчас трогательную, языческую, вполне земную выдумку, вошедшую у предков в обычную жизнь для развлечения и отвлечения от невеселой действительности средствами примитивной поэтизации этой самой действительности. Поэтому-то седой дед оказывается

похожим на бога, а ближайшие предки и родичи — на святых великомучеников.

Юлия Солнцева очень верно поняла и в ряде моментов воспроизвела это отношение Довженко к сельской религии, окружавшей его у колыбели. Оттого особенно жаль, как мне показалось, упущенной в сцене потопа возможности привести в соответствие образность и эту библейскую героику, расцвеченную истинно народным юмором. Впрочем, может быть, что-то я преувеличиваю. Каждый в поэзии Довженко находит то, что ему ближе, как это всегда происходит при встречах с поэтами такого огромного масштаба.

4

Каких только нет еще богатств в наброске киноповести «Зачарованная Десна»! Простое перечисление их заняло бы слишком много места. Трудно представить себе, как можно вместить все это в один фильм. Для этого надо быть Довженко.

Кроме того, не забудем, что у истинного художника-поэта каждое произведение родится только однажды, и если он к нему через некоторое время возвращается, это значит, что в чем-то изменился сам художник, изменился и его замысел. Не изменяется, не растет только тот, кто ничего не чувствует и ни о чем глубоко не задумывается. Если бы Александр Петрович сейчас вернулся уже как режиссер к своей «Зачарованной Десне», можно не сомневаться, многое в ней не осталось бы по-старому и появилось бы что-то новое, крупное, вероятно, для нас неожиданное.

Уже поэтому нелепо было бы требовать от Юлии Солнцевой слепой, рабской копии сценария, датированного 1942—1948 годами. Она по-своему осмыслила и довела до зрителя давнюю мечту Довженко, и за это ей честь и слава.

Ю. Солнцева не погрешила против Довженко тем, что вставила в «Зачарованную Десну» встречу писателя с перевозчиком в дни Отечественной войны на ночной переправе под огнем врага. Перевозчик (Борис Андреев) переполнен печалью, переполнен гневом. Он упрекает отступающих бойцов: плохо была защищена Родина... Органичная вставка. Она, между прочим, удачна тем, что накрепко связывает детскую легкокрылую Десну белокурого Сашко с пережитой народом исторической трагедией. Этот эпизод сближает фильм с нашим сегодняшним днем. И в дополнительной перспективе отбрасывает патриотический свет на все, о чем рассказано, заставляет нас особенно дорожить всем пережитым и увиденным, безвозвратно ушедшим в прошлое. Дорожить без сентиментальности. В конце концов, и сам Довженко, думается, по тем же причинам написал в наброске сейчас же после сцены наводнения потрясающую трагическую картину сожжения фашистами детей в его родном селе и самосожжения матерей, которым не остается после этого чем жить. И еще раньше мельком возникает у него образ гневного его батьки-старца в немецком плену.

Еще мне хотелось сказать, что не надо ничему в этом фильме искать объяснений, лежащих где-то вне душевной биографии самого Довженко. Не надо, например, объяснять, что лев в воспоминаниях Довженко появился потому, что всамделишный лев когда-то прозаически вышел погулять по берегу Десны после побега из клетки во время перевозки зверинца. Поэтический лев мог ожить в воображении мальчика, потому что его могло поразить изображение льва где-нибудь на ярмарке, скажем, его привлек лев—мятный пряник, или Сашко увидел льва на старинной вышивке на рушнике, или просто потому, что предки украинцев когда-то побывали на своих ладьях в Царьграде, в Византии... Ничто от этого не меняется. Все равно мы идем вперед за воображением юного Сашко, а не плетемся вместе с укротителями позади железнодорожной платформы с клеткой. Сам Довженко в своем наброске иронизирует по поводу того, что убили сбежавшего льва, потому как что за корысть с него на селе? «Если б еще умел лаять или блеять — голос не годится. Рявкнет так, что лист вянет и травы стелются».

Побольше поэтических довженковских львов на свободу!

И не забудем, что в жизни искусства (и шире — в истории нашей культуры) всегда будут особое место занимать произведения, в которых слились неизбежно разные индивидуальности, тем не менее глубоко связанные друг с другом. Фильм «Зачарованная Десна» — одно из таких художественных произведений, в этом его ценность. Он неповторим, как неповторим подвиг. Как неповторима любовь. Как неповторимы и сами эти человеческие индивидуальности — ведь они только тогда могут быть тесно соединены в одном звене, если в чем-то различны и поэтому могут дополнить одна другую чем-то, должно быть, очень необходимым.

Александр Довженко и Юлия Солнцева... Фильм «Зачарованная Десна» — не только воспоминания Александра Петровича о Сашко. Он существует еще и как живая иллюстрация к биографиям двух этих людей, навсегда вошедших в историю советского кино.

Григорий КОЗИНЦЕВ

Десять лет с «Гамлетом»

Из дневника режиссера

Мне не раз приходилось отвечать на вопрос: сколько лет вы работали над постановкой «Гамлета»?.. Боюсь, что я называл разные сроки. Причиной была не дурная память, а трудность определения исходной точки, начала. Разумеется, несложно уточнить даты производства фильма: на киностудии записаны и день утверждения литературного сценария и день первой съемки. Однако с этих ли пор начинается труд режиссера?.. «Подготовительным периодом» нередко является сама жизнь, а первые кадры возникают в сознании задолго до того, как удается их снять.

Особенно длительны были мои отношения с принцем Датским. Я поставил «Гамлета» в театре, написал об этой трагедии исследовательскую работу.

Но начало знакомства состоялось куда раньше.

Сергей Герасимов недавно вспоминал старинные дела. Оказывается, я предложил ему (тогда ученику нашей мастерской) переработать знаменитую трагедию на современный лад и сыграть ее пантомимой. Происходило все это в ФЭКСе (Фабрике эксцентрического актера) лет сорок назад. К счастью для меня, никаких материалов этого опыта не сохранилось. И одновременно, к счастью для себя, в возрасте восемнадцати лет я делал такие опыты.

Более близкое знакомство с принцем я ограничу круглым сроком — десятью годами. Примерно тогда я начал вести первые записи в дневнике. О кинематографической постановке я думал уже в то время. Когда задумываешь работу, все, что видишь, слышишь, читаешь, становится питательной средой образов, хотя, на первый взгляд, к материалу работы не имеет прямого отношения.

Этим объясняются страницы, не связанные с шекспировской трагедией. Иногда я привожу цитаты, выдержки из писем, важные для меня. Многие записи времен спектакля стали черновиками книги «Наш современник Вильям Шекспир»; здесь они не приведены.

Если читатели, видевшие наш фильм, захотят сравнить эти мысли с кадрами картины, вероятно, обнаружится немало противоречий. Иначе и быть не может. Для режиссера замысел постановки не карта местности, по которой предстоит путешествие, а, скорее, багаж, необходимый в дорогу.

1

1953—1954 годы (СПЕКТАКЛЬ ЛЕНИНГРАДСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ДРАМЫ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА)

Современные английские и особенно американские шекспироведы открыли свойства психологии елизаветинских зрителей, несхожей с нашей. Англичане XVI века с детства привыкли к духовным проповедям, в быту было судебное красноречие, метафоры и гиперболы воспринимались как повседневная речь; эти люди с молоком матери впитали чувство аллегории.

Это и позволило им, по мнению некоторых ученых, отлично понимать шекспировские образы.

Наши зрители не проходили в школе Цицерона и Сенеку, мало смыслят в аллегориях и фигурах риторики. Ничего такого с молоком матери они не впитали. Однако они отлично понимают Шекспира. И не

Режиссер императорского Александринского театра, проваливший «Чайку», услыхав про замыслы Станиславского, вероятно, пожал бы плечами: «Чехов не нуждается в украшениях, Комиссаржевская (как известно, она играла Заречную) обойдется и без кваканья лягушек за сценой...»

В украшениях не нуждаются также Лопе де Вега, Шолохов, Корнель, Погодин. Однако режиссеру, если он на что-нибудь годится, приходится каждого автора ставить по-особому.

Еще в старые времена Ленский оплакивал знакомого артиста: «К сожалению, в его игре появились удручающая естественность и та простота, что хуже воровства».

Определения затоварились: пора после переучета их уценить.



Ю. Толубеев в роли Полония (спектакль театра драмы имени А. С. Пушкина «Гамлет»)

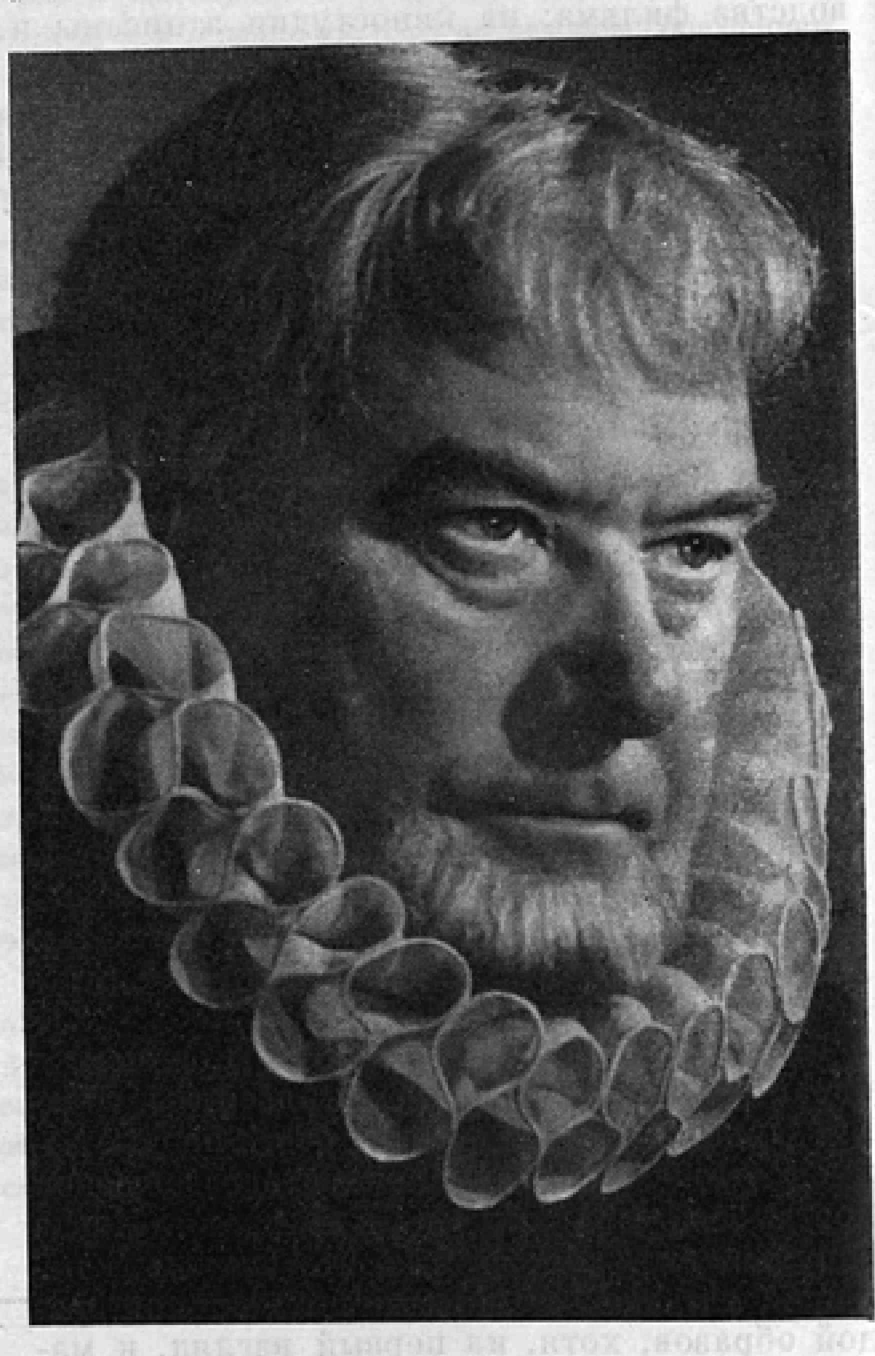
любят, когда чувство справедливости считают риторическим.

Величайшее недоразумение — одиночество Гамлета. Какой же он одинокий, когда все мы в зрительном зале заодно с ним?.. Он говорит от лица множества людей, защищает их достоинство, их понимание добра и зла. Это главное в герое, а одинок он при дворе Клавдия. Каждый из нас был бы одинок в Эльсиноре.

Френсис Бэкон писал об идолах, мешающих развитию человеческого знания. Есть идолы, мешающие шекспировским постановкам. Общие понятия — «каждое слово Шекспира священно», «Шекспир не нуждается в украшениях»,— разумеется, верны.

Однако правильность общих слов мало помогает делу.

Ю. Толубеев в роли Полония (фильм «Гамлет»)



Вначале Гамлет привлекателен нежной юношеской красотой. Он непосредствен, не умеет еще скрывать свои чувства.

После свидания с Призраком — шок огромной силы — горечь примешалась ко всему. Медленно и тяжело подымается, нарастает отвращение, вскипает гнев.

Мятеж и месть.

А потом выстраданный мудрый покой. Он вернулся из очень далекого — через всю жизнь — путешествия; не торопясь, спокойно выходит из лодки на берег. Он знает: здесь его ждет смерть.

Если речь идет о внутренней жизни, то, фигурально говоря, между первым и вторым актом прошло десять лет. Другое десятилетие минуло после четвертого действия. Сколько же лет Гамлету?..

В начале двадцать, в конце сорок.

Внимание к жизненным, человеческим местам трагедии.

Главные враги: патетика и декламация.

Толубеев — мой любимый актер. Работать с ним — счастье. Но придется, увы, убавить силу его обаяния.

Полоний — один из столпов Эльсинора. Образ страшный. Мощь косности, пафос «знания службы», «золотой середины».

Важна жизненная среда, атмосфера его дома. Заспанный, хмурый старик натаскивает прохвоста-прислужника шпионить за сыном.

Пусть это будет лучше грубо натуралистично, чем условно театрально.

Он почесывается со сна, зевает, морщится от изжоги, жует какие-то пилюли. Поганый царедворец, неопрятный дома.

Это у короля он ловок и изящен.

Багровое свиное рыло Эльсинора. Сквозник-Дмухановский в датском издании.

Ему пора на покой, а его, старого черта, несет гнуть спину и умильно заглядывать в королевские глазки.

Он все знает, во всем разбирается, все ему ясно.

Из письма Б. Л. Пастернака

27 октября 1953 года.

Глубокоуважаемый Григорий Михайлович!

Я поторопился и в сопроводительном письме к выправленному тексту «Гамлета» в старой, наиболее распространенной редакции забыл сказать главное, для чего, собственно, я и писал письмо.

Режьте, сокращайте и перекраивайте сколько хотите. Чем больше Вы выбросите из текста, тем лучше. На половину драматического текста всякой пьесы, самой наибессмертнейшей, классической и гениальной, я всегда смотрю, как на распространенную ремарку, написанную автором для того, чтобы ввести исполнителей как можно глубже в существо разыгрываемого действия. Как только театр проник в замысел и овладел им, можно и надо жертвовать самыми яркими и глубокомысленными репликами (не говоря уже о безразличных и бледных), если актером достигнуто равносильное по талантливости игровое, мимическое, безмолвное или немногословное соответствие им в этом месте драмы, в этом звене ее развития.

Вообще распоряжайтесь текстом с полной свободой, это Ваше право...

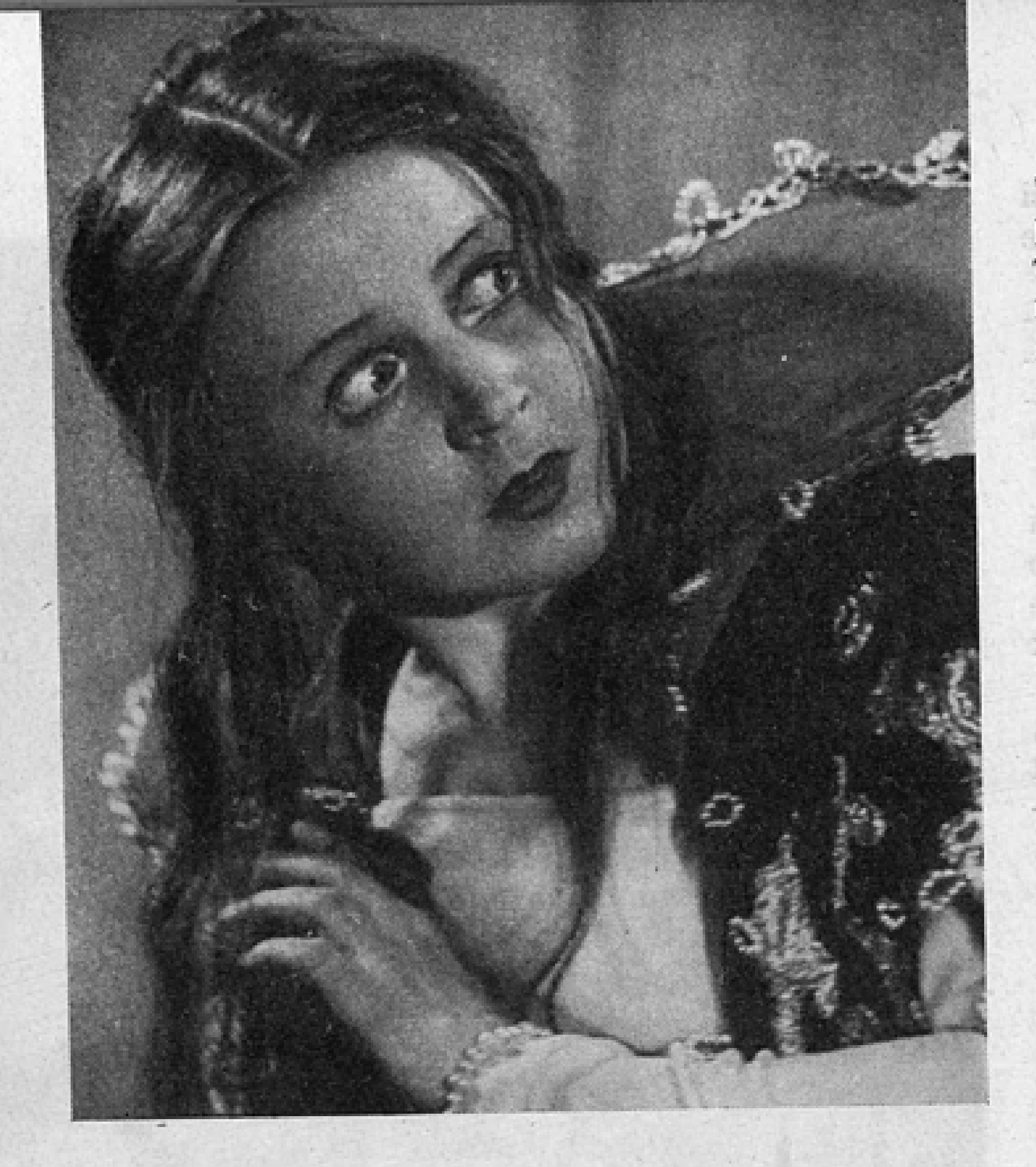
Из письма к Б. Л. Пастернаку

Уважаемый Борис Леонидович!

...Мы работаем именно по тому варианту перевода, который Вы прислали. Каждый день на репетициях мы убеждаемся в его достоинствах. Актерам трудно угодить текстом, особенно переводным, фразы кажутся им обычно непонятными, тяжелыми для произношения, на этот раз все довольны: легкий склад речи, ясен смысл.

Благодарю Вас за разрешение «кромсать и перекраивать», но постараюсь им не воспользоваться. «Гамлет» — Вы это, конечно, знаете лучше меня — не только пьеса. Сила выразительности в цельности поэтического движения. Вне поэзии в трагедии мало что можно понять. Никакого «прозаического подстрочника» сделать нельзя: философско-психологический строй неотделим от поэтического.

С Вашими мыслями о преимуществах «игрового, мимического, безмолвного или немногословного» совершенно согласен, но для этого нужен экран. В кино с его мощью зрительных образов можно было бы рискнуть достигнуть «равноценного». На сцене господствует слово...



Н. Мамаева в роли Офелии (спектакль театра драмы имени А. С. Пушкина «Гамлет»)

Нина Мамаева — отличная артистка. Нужно только ее убедить, что сумасшествие для Офелии — счастье. Драма не может быть создана драматической игрой. Напротив, чем счастливее себя чувствует безумная, тем трагичнее ситуация.

Драматично начало роли: ее теребят, тормошат, мучат, не дают осознать свое чувство. Она еще не сказала ни слова, а уже все знают, как ей жить. Ее учат отец, брат, ее заставляют отказаться от любви, потом участвовать в каком-то темном деле. Она запуталась, ничего уже не понимает. Эльсинор сковывает ее мертвым церемониалом. Она «дочь министра», «первая невеста» Дании. А ко всему этому она не подходит своим душевным складом.

Она потеряла разум и стала счастливой.

«Таинственность, неясность, смущающая нас и присущая драме, в особенности же характеру ее главного лица,— писал критик прошлого века Дауден,— делает очевидным, что Шекспир далеко оставил за собою ту раннюю степень развития, когда поэт навязчиво высказывает свои цели... Замечательно следующее обстоятельство: во втором издании в кварто размеры пьесы значительно увеличены сравнительно с ее первоначальной формой 1603 года, и поэтому мы можем там найти в большом изобилии материалы для разъяснения цели Шекспира, между тем неясность не уменьшается, но, напротив, увеличивается, и если некоторые вопросы, по-видимому, разрешены, то возникают другие еще в большем количестве».

Неясность авторских намерений относительна. Можно ли предположить, что Шекспир сочувствовал Клавдию, ненавидел Гамлета, считал Полония мудрецом, а Горацио нечестным человеком?..

«Таинственность» присуща главным образом монологам героя. Принц то клянет себя за бездеятельность, то хватается за кинжал, то завидует самоубийцам. «Неясность» появляется, если счесть главным мотивом трагедии месть, а так называемые колебания героя отнести к промедлению мщения. Иначе говоря, если возвратить пьесу к дошекспировскому варианту.

Поверх мелодрамы мести Шекспир написал вовсе не ее вариации, а жизнь. Тогда Клавдий оказался не одним лишь злодеем, а по-своему умным правителем; его страсть к Гертруде стала искренней; у Полония обнаружился житейский опыт и любовь к детям. Пропали контуры амплуа, появились плоть, люди.

В мире этих людей Гамлет — чужой. Трагедия не в том, что он не приспособлен к мщению, а куда глубже: он не приспособлен к такой жизни.

Даже если бы Клавдий не убил отца Гамлета (представим себе такую кощунственную гипотезу) — ничего бы не изменилось. По этому течению герой не мог бы плыть. Конфликт его духовного существа, воспитанного Виттенбергом, и реальности Эльсинора неминуемы.

То, что Клавдий — убийца, важно и для жизненного положения: такой путь к власти естествен.

«Гамлет» уже не только пьеса, а и роман. Сам масштаб мышления героя неотделим от картины «громадно-несущейся жизни» (Гоголь), изображенной в трагедии.

Широта охвата эпохи и глубина психологического исследования — такой сплав определяет роман.

Это же заложено и в природе кино.

К романной форме относятся и монологи героя. Они кажутся запутанными и оттого, что иногда это не речь действующего лица, а лирические отступления автора.

Знаменитые «стреляющие ружья» палили куда более лихо в дошекспировской мелодраме. Шекспир пользуется огнестрельным оружием по-своему. Первая любовь Ромео не появляется на сцене, чтобы вызвать ревность Джульетты; не оживает ее образ и в памяти героя. Это и «стреляет»: контраст неглубокого увлечения и любви.

Ни в одной шекспировской пьесе нет столько открытых речей, сколько в «Гамлете». Здесь непрерывно учат, проповедуют, инструктируют. Эльсинор представлен всей полнотой его идеологии.

В ответ — страстная пропаганда монолога о «флейте».

Вот что обязано «стрелять»!..

Трудность не в том, что эта трагедия отражает жизнь и режиссеру нужно превратить отражение в реальность. Елизаветинская эпоха достаточно известна. «Гамлет» не зеркало, а, скорее, миноискатель: старые, еще не обезвреженные снаряды, таящиеся в плоти каждого века, обнаруживают свое присутствие при мыслях об этой трагедии.

Нужно только отличать современное от злободневного. Недостойное дело — устраивать перекличку трагедии и газеты. Речь идет о схватках бесчеловечия и человечности; меняя формы, они еще нескоро утихнут.

В Гамлете не должно быть внешней романтичности. Это те самые «наряды скорби» и способы «казаться», которые ему ненавистны.

На каждом шагу, цепляясь за каждый восклицательный знак, прячась за многоточия, режиссера подстерегает «неврастеник» с его поверхностной возбудимостью, чередованием воплей и шепота.

Сумасшествие Офелии — общественное событие. Народ прислушивается к ее лепету, отыскивает тайный смысл в бессмыслице.

Шатается государство. Безумная — знамение бед. Оживает совесть Гертруды и Клавдия.

Офелия идет плавной придворной походкой — ученица первых танцмейстеров — в тяжелом траурном бархате. Служанка, с искаженным от страха лицом, несет шлейф ее платья.

Она приседает перед пустотой в низком реверансе. Ей неудобно, тесно, она рвет душащий шею воротник, расстегивает корсаж. Она выходит из огромного негнущегося платья, как из черной раковины; сходит с высоких каблуков — маленькая, худенькая девочка, родившаяся под холодной северной звездой. Теперь ей легко, хорошо. Она резвится, играет по пустым темным залам.

Бунт Лаэрта — феодальный мятеж. Образ безумия родовой мести. Лаэрт в разорванной рубашке. Сапоги, залепленные грязью. В руках — тяжелый средневековый меч. Сумасшедшие, сведенные в одну точку глаза. Хриплый, сорванный голос. Окровавленная повязка на слипшихся волосах.

Сцена в спальне.

Королева у туалета. Она сняла темный парик — под ним поседевшие волосы. Немолодая, усталая женщина.

Гамлет, загорелый, с непокорной копной светлых волос.

Гильденстерн и Розенкранц — в прошлом люди той же веры, что и Гамлет. Прошла юность. Теперь не до мечтаний о высоте предназначения человека. «Не шла карта», и они тоскуют в провинциальных усадьбах. И вот шанс!..

В немодных запыленных костюмах (сразу же с дороги) они проходят мимо придворных.

Задыхаясь от волнения, они стоят перед королем. Они готовы на все.

Тогда говорили: пришла Фортуна!..

Гамлет называет Фортуну проституткой (в подлиннике куда сильнее).

«Друзья детства» начинают делать карьеру.

Полоний, Гильденстерн, Розенкранц ни в какой мере не злодеи. Они даже и не злые люди. Ужас в том, что они — обычные люди: в меру разумные, в меру честные, в меру добрые.

Как раз эта мера и не устраивает Гамлета.

Могильщик плевать хотел на величие смерти. Он роет могилу и поет веселые песни. Дело привычное.

В Дании ко всему привыкли.

Гамлет приехал из Виттенберга. У него нет привычки.

Гамлет исследует природу подхалимства. Ставит эксперименты. Разговаривая с Полонием о форме облака, с Озриком о погоде, он нарочно утверждает противоположные вещи. Собеседники каждый раз охотно соглашаются. Они охотно соглашаются со всем. С годами такая готовность усилилась.

— Вчера вы были немножко ниже ростом, не правда ли?— спрашивает Хлестаков Землянику.

— Очень может быть,— соглашается тот.

Полоний чрезвычайно деятелен. Он выслеживает душевные движения дочери, выпытывает ее тайну, шлет соглядатая наблюдать за сыном. Он сам, что называется, «лично» шпионит за занавеской в спальне королевы.

Гороховое пальто на горностаевой подкладке.

Вынюхивает, подглядывает, подслушивает. На фоне такой деятельности Гамлет действительно герой бездейственности.

Гордон Крэг утверждал, что тронная речь Клавдия совершенно нелепа. Перечтите без пиетета, писал он, и Вы увидите карикатуру. Речь — формальное красноречие. Клавдий — златоуст. Однако содержание сцены должно быть иное: новая власть, как это обычно бывает, показывает старым придворным «кнут» и «пряник». Артисту нужно играть не содержание речи, а укрощение министров.

Смысл ясен: пора снимать траур.

Форма уклончиво-дипломатическая. На чашах весов две фразы: «хотя еще мы траура не сняли» и «но надо будет овладеть собою».

Кнут шелковый, с рукояткой из красного дерева, пряник — конфетка небольшая, но очень вкусная. Все происходит между людьми умными, изящными, понимающими друг друга с полуслова.

Третий акт.

Мутные сумерки непогожего дня. Комедианты ввозят во двор фургон, откидывают стенку — образуется площадка балагана. Они вешают поношенную завесу — фон спектакля, расставляют нищий реквизит. Их наряды сшиты из дешевых материй, короны из фольги; грубые, подвязанные бороды из пакли. Рассаживаются музыканты, настраивают свои инструменты.

На этом жизненном, невеселом фоне разговор Гамлета и Горацио.

Слуги зажигают факелы. И сразу настроение меняется: лихорадочный, призрачный свет меняет формы и цвета. Становится иным — быстрым и тревожным — ритм. Вырастают тени, загораются лубочно-яркие краски театральных нарядов.

Во дворце «белый бал». Придворные в светлом. Гамлет — черный; кровавые пятна театральной мантии короля-актера.

Из письма Б. Л. Пастернаку

Уважаемый Борис Леонидович!

...Никак у меня не получается финал. Я плохо понимаю образ Фортинбраса, а выход его в театре получается обычно оперным: перья на шлеме, знамена, фанфары, толпа статистов...

Из письма Б. Л. Пастернака

Дорогой Григорий Михайлович!

...Конец кажется мне естественным. Это гул продолжающейся общей жизни после тишины единичной кончины. Такие контрасты нередки у Шекспира под занавес, намеренны у него и по умыслу ясны...

«Быть или не быть». Тусклый северный день. Вдали церковь, неторопливые удары колокола. Бедные похороны.

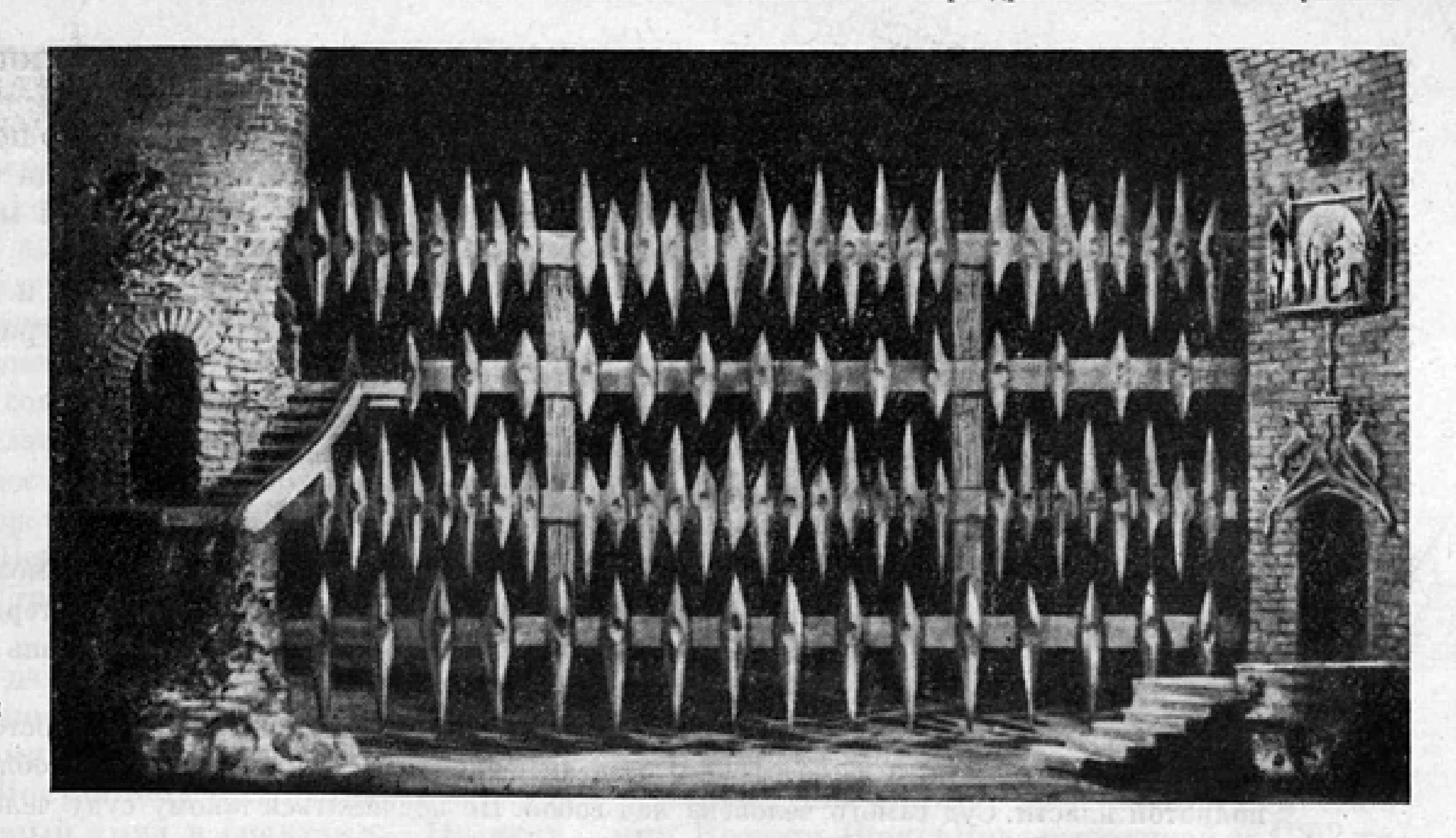
Гамлет завидует самому простому «успокоился»...

Если бы можно было сделать проход войска Фортинбраса похожим на военные офорты Калло и Гойи: сожженная деревня, падаль скота на грязной земле, ветер раскачивает тела повешенных на дубе. Офицер — пьяный ландскнехт. Веселый убийца.

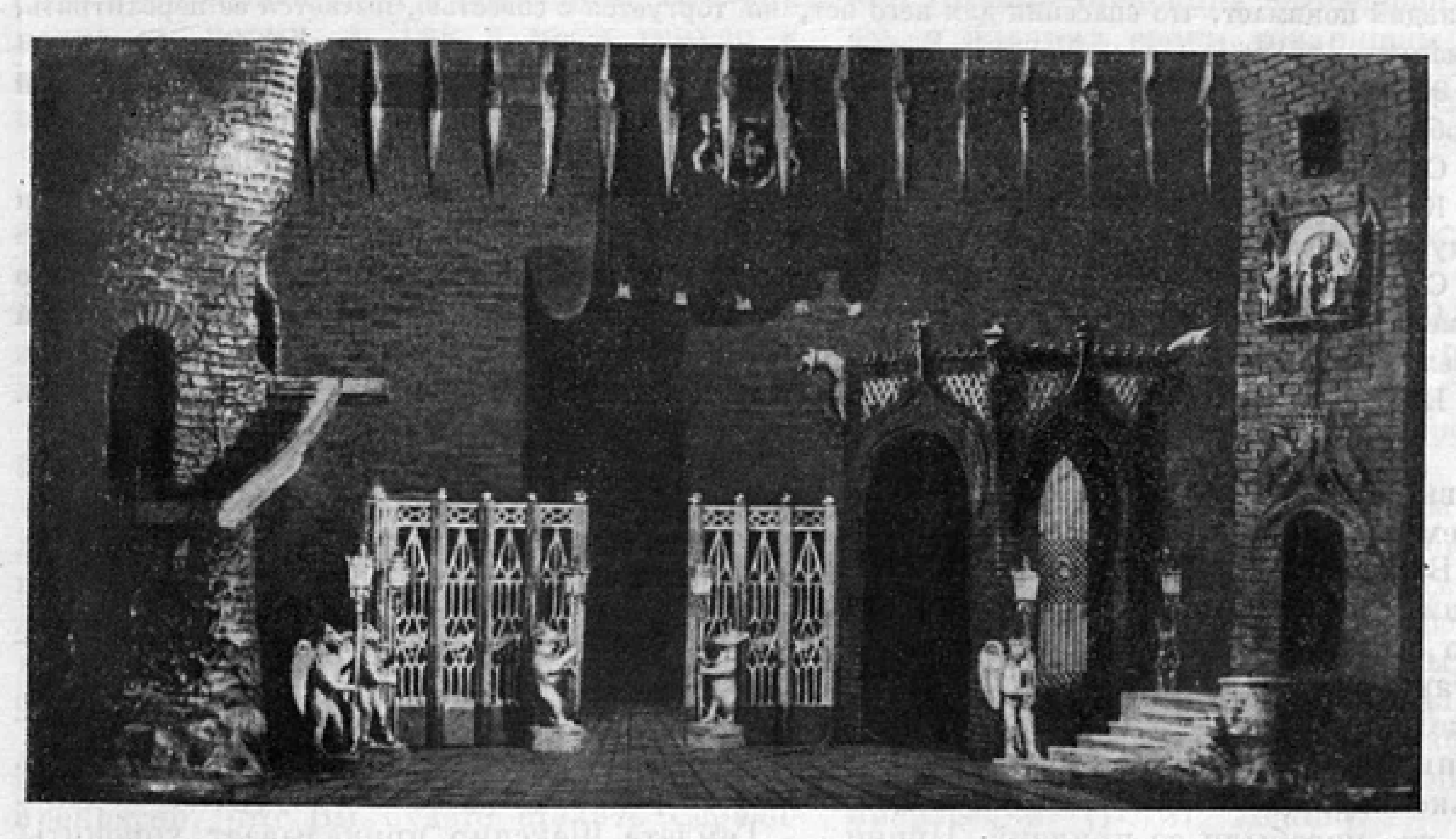
В театре все это будет бутафорией.

Почему актеры, играющие Клавдия, никогда не обращали внимания на слова о ко-

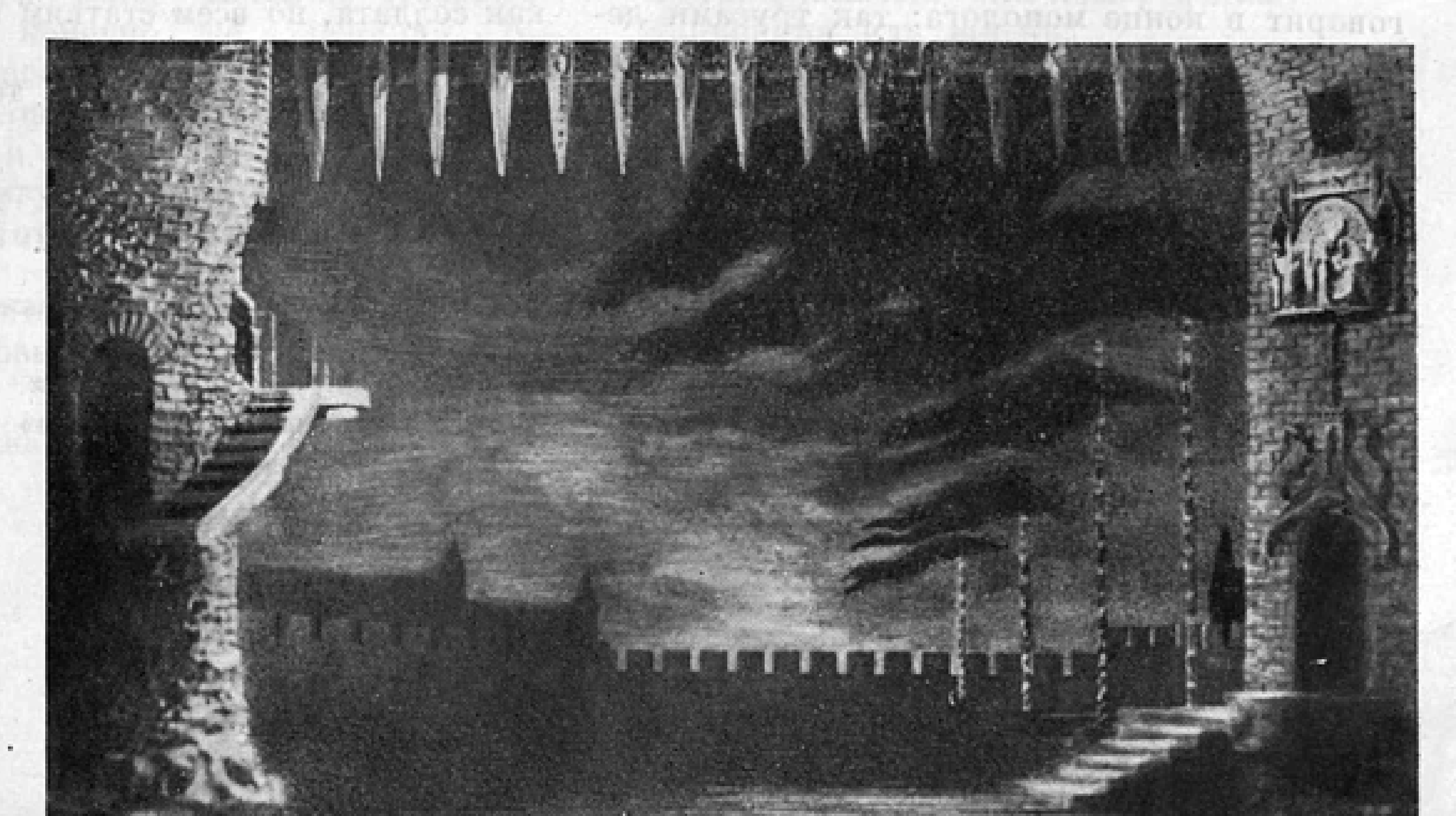
Макеты декораций Натана Альтмана к спектаклю «Гамлет» в театре драмы имени А. С. Пушкина



Портал



I акт



I акт

ролевской улыбке?.. Не звериный оскал убийцы преследует Гамлета, а его улыбка. Шекспир подчеркивает дар обольщения, которым владеет Клавдий.

Его образ представляется мне противоестественно соединяющим что-то тяжелое, грубо сильное — бычье и в другие минуты изысканно-маньеристическое.

Бывали крылатые быки, а тут чушь какая-то: бык с павлиньими перьями...

Борьба с Гамлетом — только поверхностная линия действия Клавдия. Куда важнее внутренний, глубоко запрятанный мотив: борьба с совестью.

В этом плане и Клавдий, и Гертруда, и Лаэрт (в меньшей степени) страдают «гамлетизмом».

Из письма К. В. Скоробогатову, исполнителю роли короля

Дорогой друг Константин Васильевич!

Хочется записать некоторые мысли после прогона всей пьесы.

У нас еще не получаются отношения королевской пары. Увы, текста нет, но, может быть, в первой сцене найдется место для встретившихся взглядов: на мгновение люди потеряли власть над собой. Они как бы наедине в запертой комнате. Гамлет — а мы смотрим на жизнь его глазами — видит в Клавдии не только узурпатора трона, но и любовника матери.

Радует, что у Вас получается «молитва». Будем стараться выявлять ее непростой смысл. Суть сцены не религиозная, а философская: есть ли суд над поступками человека, обладающего всей полнотой власти. Суд самого человека над собой. Не подчиниться такому суду человек не может. Клавдий понимает, что спасения для него нет, но торгуется с совестью, пытается ее перехитрить, обмануть.

Это и трагедия и гротеск. Король — оратор, владеющий самой изощренной софистикой. Он пробует казуистикой, ораторским жаром, угрозами и лестью убедить в своей правоте.

Судья молчит. Его нет. Он внутри человека. В этом ужас.

Клавдий храбр, когда Лаэрт наступает на него с мечом в руке. Его охватывает страх, когда он вслушивается в бред Офелии. Оживает совесть.

Сцена сумасшествия, несмотря на отличную игру Мамаевой, еще не выходит. Вина моя. Нужно изменить планировку: все должны быть вовлечены в действие, а у нас — сольный номер безумной Офелии с песнями и плясками.

Никакого затрачивания сил на укрощение Лаэрта. Такие задачи для Клавдия самые простые...

Фраза, вырванная из всего сложного хода мыслей, неминуемо мертвеет, выветривается ее смысл. В дореволюционной Одессе какой-то эстрадник пел куплеты про «Гамлета печального с его «быть или не быть».

Пятак так истерся, что докатился до эстрады, даже до одесской эстрады.

В знаменитом монологе есть слова поважнее. Столько обращали внимание на бездеятельность, что позабыли ее причину. Принц говорит в конце монолога: так трусами делает нас совесть.

Человек железа и крови легко укрощал ее.

Про совесть трусы говорят одни,
Пытаясь тем пугать людей могучих,
Пусть наша совесть — будут наши руки,
А наш закон — мечи и копья наши!..

Это слова Ричарда III, человека действия.

Таких героев в конце шекспировских трагедий безжалостно убивают, закалывают, как зверей. Их трупы волокут, как падаль.

Гамлета Шекспир приказывает хоронить, как солдата, по всем статьям военного церемониала.

Не всегда нужно верить тому, что сами люди говорят о себе.

Из письма Б. А. Фрейндлиху, исполнителю роли принца

Дорогой Бруно Артурович!

Конечно, праздное дело придираться по мелочам, разбирать, что было лучше сыграно в один вечер, хуже в другой. Основное — направление роли.

Лучше неудача отдельного спектакля, нежели свернуть с выбранного пути. Лучше пусть «не дойдет», нежели «дойдет» способами, от которых мы отказались. Ведь «дойдет» в этом случае не шекспировская глубина, а мелодраматические страсти-мордасти.

Вас упрекают (это моя вина) в недостаточности «трагического стиля». А я толком не понимаю, что это такое?.. Еще в прошлом веке доброжелательный Чехов писал о Гамлете прославленного трагика Иванова-Козельского: «шипит, как глупый деревенский гусак», и возмущался его плачем: «слезы редки у мужчины, а у Гамлета и подавно».

За трагедию часто сходят ширпотреб вздетых к небу рук, декламация, ораловка «под занавес».

Во время репетиций меня привлекала черта Вашего дарования, я назвал бы ее «стыдливостью». Никогда Вы не позволяли себе имитировать страсть, усиливать форму без истинного чувства. Я понимаю, все меняется, когда полон зал. Нужно «выдавать»...

Нужно ли?..

Я совершенно уверен, что зритель поймет, полюбит Вашего Гамлета, душевно с ним сблизится (это главное!), даже если формы выражения будут самыми скромными. Люди большой духовной сложности сдержанны в проявлениях. Шумят те, у кого грош за душой...

Хорошо идет сцена с Офелией, «спальня». Как тонко и человечно играет Наталия Сергеевна*. Неизменно радует меня Ваш успех в монологе о флейте — самом, как мне кажется, важном месте трагедии.

На этом заканчиваются записи времен театральной постановки. Труппа театра имени А. С. Пушкина была в те времена одной из лучших; Д. Шостакович и Н. Альтман внесли свой прекрасный труд в спектакль. Но «как волка ни корми...». Так и меня тянуло к простору моря, подлинности материалов, к подвижности точек зрения.

Мне до зарезу нужна была кинокамера!.. «Гамлет» вошел в репертуар. Я смотрел спектакли, но видел не законченную работу, а лишь возможности новой. Я опять записывал черты действующих лиц, способы выражения внутреннего движения. Я представлял себе уже не сцену, а экран.

Работа над постановкой продолжалась на бумаге.

Сергей Васильев, его только что назначили директором «Ленфильма», встретил меня в Москве (я занимался во ВГИКе); голосом, лишенным сомнений, он сказал: «Только что в план включен «Дон-Кихот». Ты должен снять этот фильм».

Утром, еще ничего не решив, я вернулся домой в Ленинград. Зазвонил телефон: «Как прекрасно, что Вы будете ставить Сервантеса,— раздался голос Евгения Львовича Шварца,— и, конечно же, сценарий Вы пригласите писать меня».

Так встретились в моей жизни виттенбергский студент и идальго из Ламанчи — две знаменитые фигуры, не зря сближаемые (в самых разных отношениях) мировой литературой.

С «Дон-Кихотом» мне пришлось поездить по разным странам. В Англии я побывал в замках, где жили шекспировские герои; смотрел нужные мне материалы в библиотеках и музеях.

Первые экземпляры книги «Наш современник Вильям Шекспир», вышедшей в 1962 году, я подарил своим товарищам по работе над фильмом «Гамлет».

2

1962—1964 годы (РАБОТА НАД КИНОФИЛЬМОМ)

Бывают книги, о которых нельзя сказать «прочитал». Шекспира каждый раз только «читаешь».

Опять — уже поставив в театре, написав исследование— я только читаю «Гамлета».

Нет более бесплодного дела, чем сочинение концепций этой пьесы. То, что окажется за пределами каждой из них, — самое ценное.

«Чтобы действительно знать предмет, надо охватить, изучить все его стороны, все связи и «опосредствования». Мы никогда не достигнем этого полностью, но требование всесторонности предостережет нас от ошибок и от омертвения» (В. И. Ленин).

«Всесторонность» или «омертвение».

Концепция или жизнь.

«Односторонность есть пагуба мысли»,— писал Пушкин Катенину.

«На одну тему,— записал об Элиоте в дневнике Л. Толстой.— Я так не могу». Шекспир тоже так не мог.

Хочется надеяться: корью концепций я уже переболел. Пора заняться делом.

Архитектура Эльсинора — не стены, а уши, которые имеют эти стены. Здесь двери,

* Н. С. Рашевская — исполнительница роли Гертруды.

чтобы за ними подслушивать; окна, чтобы из них подсматривать. Стены из охраны. Каждый звук рождает эхо, отзвук, шепоты, шорохи.

Образ боя быков. Клавдий — огромная, грузная туша. Гамлет тонкий, стройный.

Одно из важнейших свойств душевного устройства героя — ранимость. Человек с тонкой кожей.

Его вера — противление злу.

Клавдий и его вельможи находятся в некоем вакууме. В этом пространстве с выкаченным воздухом — охрана, сторожевые псы.

Успех и неудачи следует анализировать. В спектакле театра драмы имени А. С. Пушкина я радовался аплодисментам после монолога о флейте и ничуть не гордился, когда зал вздрагивал, видя, что Гамлет подносит кубок с отравой к губам. Драматургический механизм действовал настолько безотказно, что никто не обращал внимания на сам кубок (ужасающую халтуру, я никак не мог добиться заказа на хороший)— бутафорию времен древней Александринки.

Из письма И. М. Смоктуновского

Уважаемый Григорий Михайлович!

Горд, счастлив, смущен и благодарен, но больше всего напуган. Не знаю, в какой степени смогу оправдать Ваши надежды — ни в театре, ни тем более в кино ничего подобного мне еще делать не приходилось. Поэтому Вы поймите мою растерянность. Страшно, но и не менее страшно хочется.

Совсем не верю в себя как в Гамлета, и если Вы сможете вдохнуть в меня эту веру, буду очень и очень признателен.

В общем, быть или не быть...

Музыка целого, всей вещи. Соотношение частей, развивающееся в стремительном движении. С самого начала пуск в ход множества колесиков и колес. Взаимозависимость каждого из движений.

Гамлет не только движет, но и движим множеством обстоятельств.

В стремительном ходе, чередуясь, открываются два взаимосвязанных плацдарма боя: узкое поле души одного человека и пространство истории, событий всемирно-исторического масштаба.

«Совесть! Что совесть? Я сам ее делаю. Зачем же я мучаюсь? По привычке. По всемирной человеческой привычке за семь тысяч лет.

Так отвыкнем и будем боги» (слова Ивана Карамазова).

Гамлет защищает всемирную человеческую привычку. Не дает Клавдию и Гертруде стать богами. Это и есть его действие, цель, месть.

Король и королева поняли, что не они сами изготовляют совесть. Ей семь тысяч лет.

В драматургическом механизме столько мелодрамы, театральные положения так эффектны, что выразительность должна измеряться микромерами.

Шекспир часто забывает о действии для мысли, поэтических образов, отступлений — своих, личных. Идти по его пути — значит выражать прежде всего эти отступления, а не «главное» — фабулу.

Мелодраматичность игры станет пошлостью. Чеховская мысль, что когда человеку трудно, он не корчит страдания на своем лице, а молчит, шутит или насвистывает,— верна и здесь. Гамлет «шутит или насвистывает».

И «волосы встают дыбом от его шуток». Это уже Пушкин.

Самое ужасное, когда он смеется,—писал Герцен.

Так умел шутить Маяковский. А траур Датского принца — род желтой кофты. Он дразнит им Эльсинор.

Еще раз о, может быть, главном: интонации рассказа. Вспоминаются два гида. В шотландском дворце Холируд один из них задавал целое актерское представление с трагическими выкриками и зловещим шепотом. Он «подавал» туристам комнаты Марии Стюарт и «обыгрывал» для них зал, где убили Давида Рицци.

Другой гид был спокоен, говорил негромко, ничего не выделял в своем рассказе: спокойно и неторопливо он водил по поме-

щениям, терпеливо показывал все, говорил обо всем.

Дело происходило в музее Освенцима.

Холирудский гид потел, вылезал из шкуры, чтобы старинные дела показались эффектными, драматическими.

Он старался, надеясь на чаевые.

У человека в Освенциме было выжжено на руке клеймо. Он случайно выжил. Смыслом его жизни стало рассказать, как все было на самом деле. И чтобы рассказ запомнился — во всем масштабе и в точности деталей.

Чтобы каждому казалось: на его руке горит такое же клеймо.

Зрителям нашего фильма должно казаться, что это они сами дружили с Гильденстерном и Розенкранцем, Клавдий владел их душой и телом, Полоний учил морали. И сейчас, вместе с Гамлетом, они ломают самое основание Эльсинора.

«А все прочее — «литература»,— как писал Верлен.

Мотив «капли зла», разъедающей существо человека, вероятно, связан с историей характеров. Ужасающее действие даже крохотной частицы — этот мотив есть в ткани поэзии. Призрак сравнивает силу яда, которым он был отравлен, с тем, как «капля уксуса створаживает молоко».

Это ключ к судьбам героев: искра желания вспыхнула пламенем похоти, испепелила совесть Гертруды. Частица властолюбия разъела существо Клавдия; от микроба карьеризма пошла духовная проказа — угодили на плаху Гильденстерн и Розенкранц. Пушкин писал о разнообразии и множественности качеств характеров Шекспира. Это бесспорно. Но трагедия образовывалась, вызревала от того, что одно из свойств — поначалу вовсе и не основное (Макбет не сразу обнаруживает властолюбие) — начинало расти, вытеснять все другие из человеческой души.

Что же является питательной средой?

Время, исторический процесс, общество. В самом воздухе времени все то, что питает, с чудовищной силой убыстряет рост именно такой частицы.

Такая частица у Офелии — послушание: оно доводит дочь Полония до шпионства за любимым человеком; у Лаэрта — родовой рефлекс мести, выработанный поколениями.

Ну а у самого героя?

Здесь положение наиболее сложно. В монологах принц упрекает себя за склонность к размышлениям, обобщениям, от которых «вянет румянец решительности».

Не этот ли грех открыл перед человеческим существом мир, образовал человеческое в человеке?.. Сделал тростник, по словам Паскаля, мыслящим.

«Румянец решительности» превратился в душе Гертруды в «пятна такой темноты, что их ничем не смыть».

Дружба Гильденстерна и Розенкранца с Гамлетом прекратилась не оттого, что они сами по себе переменились, стали плохими людьми. Изменилось прежде всего время. Теперь не до детской дружбы.

Гамлет тоже не стал тратить время по пустякам. Немедля отрубить головы — подделал он королевский приказ и приложил печать.

В фильме необходимы спокойные, иногда даже замедленные отступления от действия — внешнего, разумеется; тень задумчивости как бы приглушает краски, смягчает резкость движений.

Какая-то женщина спросила у режиссера И. С. Шапиро: «Гамлет» — это какое будет кино: спектакль или из жизни?.. Вот главная задача: «из жизни» и никаких следов «спектакля».

За последнее время наши кинематографисты научились показывать жизнь глазами ребенка: хорошая картина «Сережа» и другие, уже эпигонские. Освоили такую особенную точку зрения: дитя видит мир. С точки зрения тростника, но еще не мыслящего.

Хорошо бы освоить и иное: как взрослый человек смотрит на жизнь. И что он в ней видит.

Отсюда (как говорили во времена вульгарного социологизма) — «Гамлет».

Искусство, созданное взрослым для взрослых.

Если античное искусство, по словам Маркса, здоровое детство, то Шекспир — пора утраты детских иллюзий, мужества мысли.

Монологи должны быть отделены от общего хода фильма. Это не речи, а течение мыслей. Внутренний мир человека стал как бы слышимым. Из хаоса ощущений образуются

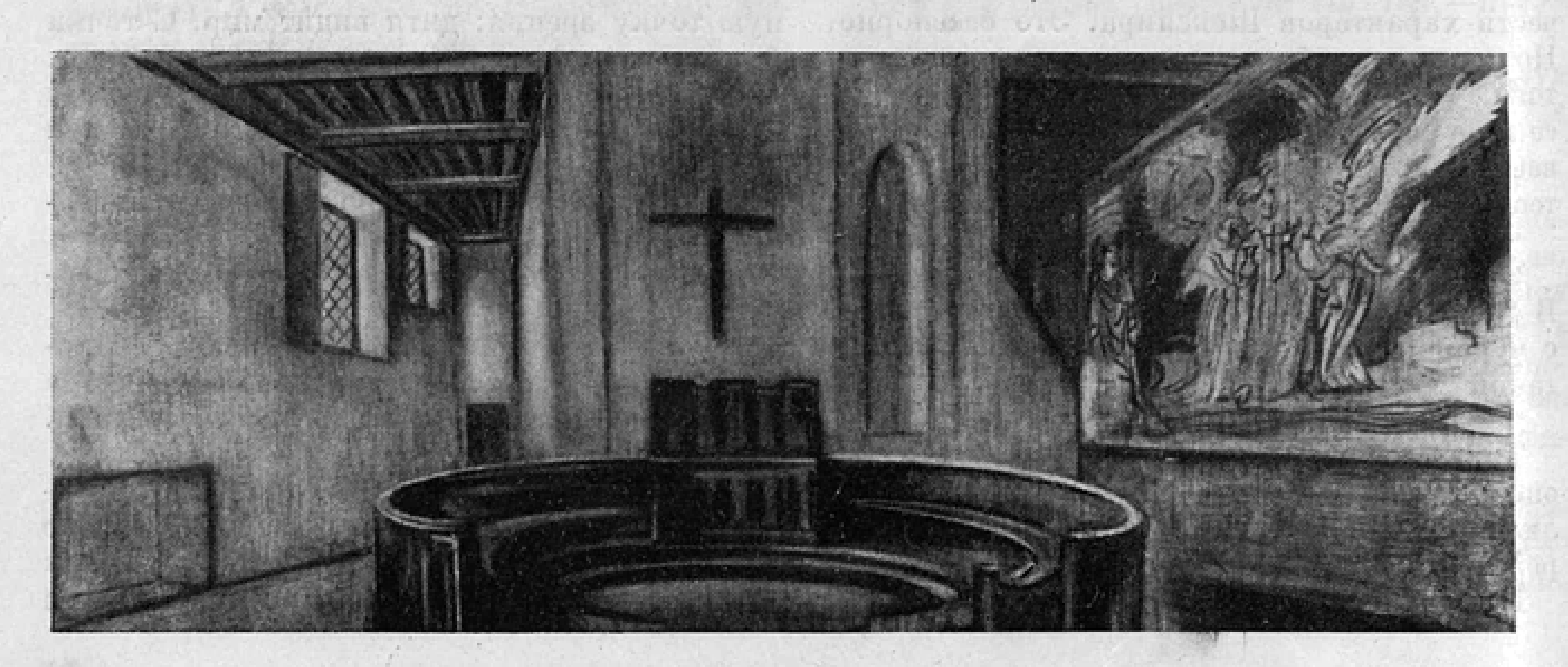
Эскизы Е. Енея к фильму «Гамлет»



Покои Полония



Деталь росписи стен в комнате Офелии



Сцена суда над Гамлетом

мысли. Все еще в движении, ничего не устоялось.

Хотелось бы добиться звукового монтажа, подобного строчкам Ахматовой:

Бывает так: какая-то истома;
В ушах не умолкает бой часов;
Вдали раскат стихающего грома.
Неузнанных и пленных голосов
Мне чудятся и жалобы и стоны,
Сужается какой-то тайный круг,
Но в этой бездне шепотов и звонов
Встает один все победивший звук...

В памяти Гамлета возникает ритм похорон отца. Потом слова Призрака. На мгновение — смех придворных, музыка бала. И все вытесняя, опять приказ отца.

А на лице ничего не прочесть. Он знает: за ним следят, даже изменение его взгляда будет замечено.

Кадры, когда Гамлет неторопливой походкой идет мимо придворных, внешне совершенно спокойный, должны быть по динамике внутреннего существования куда более бурными, чем вся беготня и грохот бунта Лаэрта.

Иногда у Шекспира находишь совершенно нешекспировскую фразу. Она удивляет современностью интонации. После сцены с Озриком (старинной по языку пародии на эвфуэстическую манерность) принц говорит: «Таковы все они, нынешние».

В той же сцене говорится о «невообразимом водовороте вкусов».

В Эльсиноре — пестрота жизненных укладов, множественность стандартов, противоречивость манер.

Объединяют все бездушие, внутренний распад.

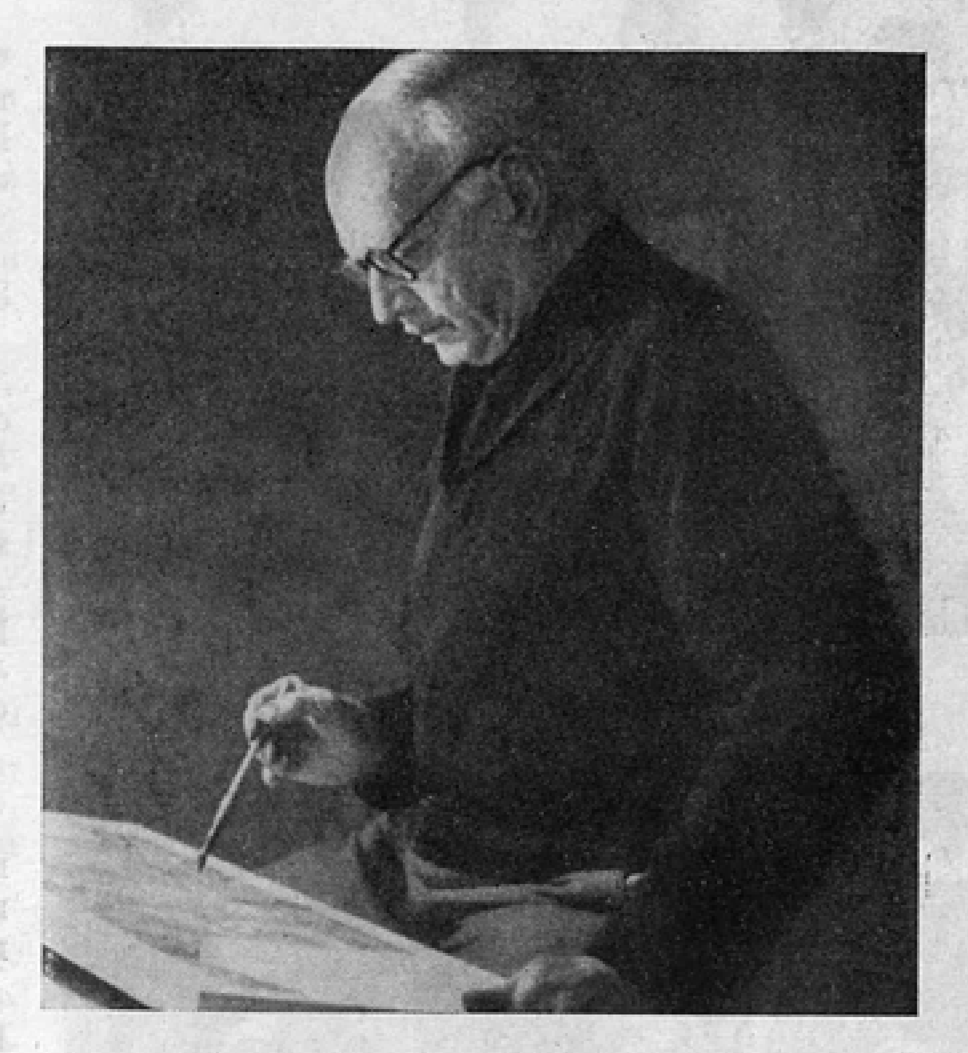
Повторяющаяся метафора трагедии — растущая опухоль.

Отцы, дети и даже внуки (Озрик) неизлечимо больны, обречены на гибель вместе с государством-острогом.

Еней сделал отличный эскиз дома Полония. Огромные шкафы, лари; приживалки маются по темным углам.

«Это, как бы сказать, Островский XVI столетия»,— определил художник.

В парадной комнате мы все же решили написать фреску над камином. Дорогая, модная вещь. По заказу министра.



Художник Е. Еней

Границы между сценами должны быть уничтожены. Кипение жизни, водоворот. Никаких кинопереходов: затемнений, шторок, наплывов. Государственная, частная, военная жизнь сливаются, переходят одна в другую.

Мысль Гамлета проникает внутрь этого пестрого, несущегося мира, открывает раковые клетки, гниение всего организма.

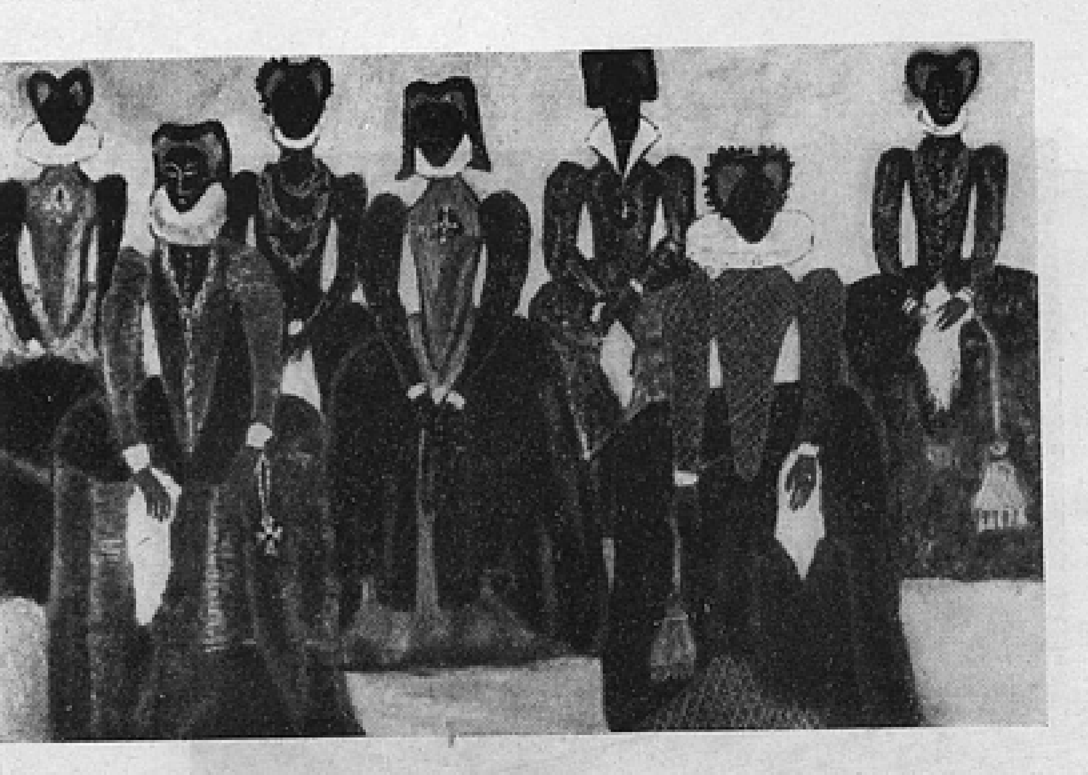
Немалая опасность режиссуры — стремление к эмоциональности. Разумеется, легко достижимой, поверхностной. Я имею в виду воздействие на зрителя тем, что непосредственно происходит в кадре. В таком случае на первый план выйдет непременно мелодрама.

Хочется иной, непростой заразительности: растормошить целый рой жизненных ассоциаций.

Экран должен показать громаду истории, судьбу человека, решившегося поговорить с эпохой на равных, а не быть безмолвным фигурантом в ее миллионных массовках.

Тогда не будет нужды в чувствительных сценках.

Горячность игры, взвинченность ритмов, экспрессию ракурсов следует вовсе исклю-



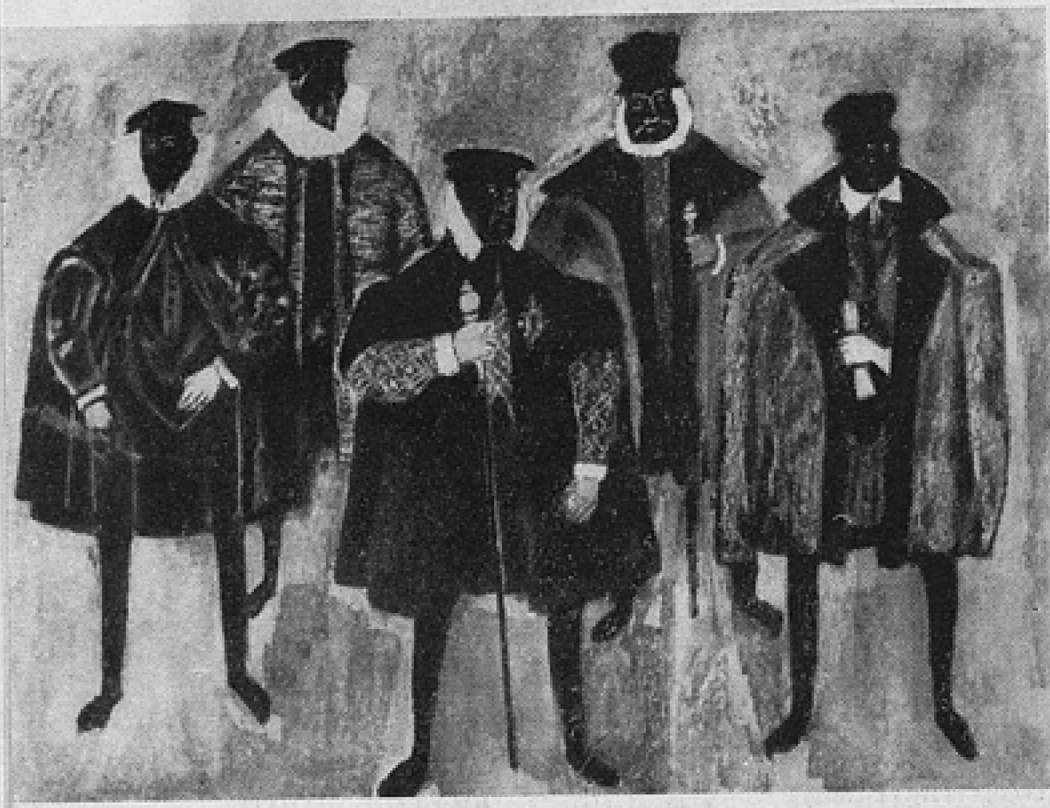
чить из средств воздействия. Слишком все то, что рассказал Шекспир, для нас важно. Не до баловства кинокамерой и жара и пыла «героев экрана».

Фильм обязан быть всем доступен и ясен. Это жизненная, человеческая история.

Однако плохо, если он будет, говоря, что ли, досказан до очевидности. Именно эта недосказанность и давала возможность каждому времени додумать трагедию по-своему. И каждый человек имеет возможность додумать ее по-своему, найти в ней свое.

Следует пользоваться микродозами в выразительных средствах и потому, что Гамлет и Клавдий — умные, хорошо владеющие собой, скрытные люди.

Верить зрителю: он все поймет.



Двор Клавдия

Старый анекдот о человеке, сидящем дома нагишом («никто не придет»), но в воротничке («а вдруг все-таки кто-нибудь явится?..»), поучителен.

Либо фильм-спектакль, либо слом театральной эстетики. Прозаический перевод. Сохранение мыслей и чувств героев, но купюры декламационных мест, перенос большинства сцен на натуру; монологи — процесс мышления, а не речи.

Властное кинематографическое ведение действия на жизненных просторах, в реальной обстановке.

Подальше от голого человека с воротничком на шее.

Вероятно, академическая постановка «Гамлета» невозможна по самому сочетанию предмета и эпитета. Все равно что сказать: холодная жара.

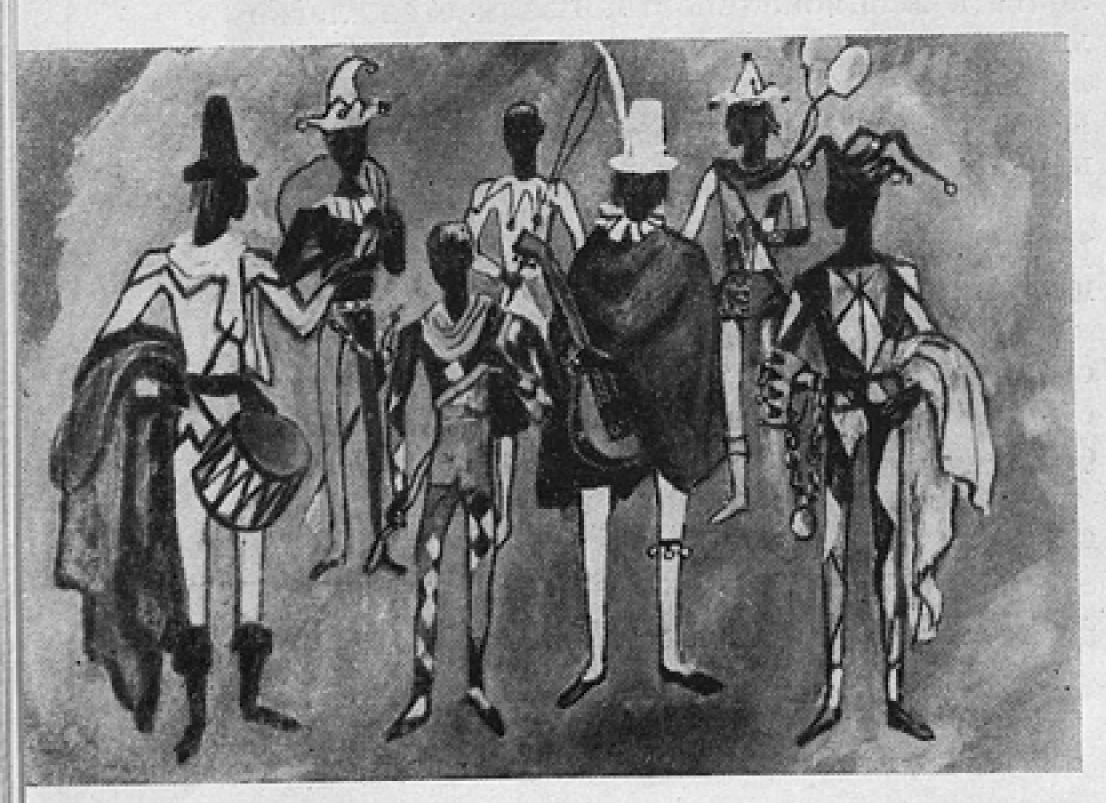
Эдмунд Кин, Павел Мочалов не походили на академиков. Главный предмет трагедии, ее жизненный смысл, передавался каждым поколением по-своему.

А была ли когда-нибудь «бесспорная» постановка «Гамлета»?.. Вероятно, такой академический спектакль сохранил бы все слова и полностью утратил жизненное начало, бродильную силу.

Перед пробами.

Сегодняшний репетиционный день показательный: что такое работа режиссера с ак-

Бродячие актеры



Эскизы костюмов художника С. Вирсаладзе к фильму «Гамлет»

терами?.. Вначале пришли артисты, воспитавшиеся где-то «по системе». Они сели, и пошло «обговариванье». Их сменил балетный танцор. Прекрасное лицо, но сразу же вспотел, как только пришлось раскрыть рот.

Нашему брату приходится помочь не в меру красноречивым исполнителям помолчать, безмолвным — заговорить.

У всех Клавдиев в театре почему-то затрапезный вид. А он — сатир, чувственная скотина с влажными губами и томными глазами навыкате. Обольститель баб и министров. Есть особый род ренессансно-похабного у мужчины—все эти серьги, кружева, цепочки, перстни.

Актрис, играющих Гертруду, гипнотизирует слово «королева», однако существенны иные, обыденные: «любовница», «мать», «баба». У нее единственный сын и последний на ее бабьем веку любовник.

Плоть этой трагедии— стихи: густая, плотно сплетенная ткань; ее ниточки так сцеплены, что трудно вытащить отдельные, не разрушив сам материал.

Сокращения, даже театральные, сразу же дают прорехи.

Фильм может стать куцым, тришкиным кафтаном, если вместо гармонии стиха не возникнет цельности кинематографического ритма, новой ткани, по-своему такой же плотной, какой была словесная, стихотворная.

Главная опасность—обрывки действия с постановочным гарниром.

Таких грехов у меня было немало в театральных работах.

Ради «жизненной среды» и пластической образности отдельной сцены, иногда даже отдельного монолога, казавшегося мне особенно важным, я — по своей театральной неопытности — нарушал непрерывность хода (время на перестановки!), разрыхлял плотность драматургической фактуры.

Лоренс Оливье в фильме пошел по особому пути; сократил важнейшие линии: Гильденстерна и Розенкранца, Фортинбраса, монолог о величии человека, бунт Лаэрта. Зато в оставшихся сценах почти нет купюр.

Посмотрев его фильм (по-своему прекрасный), мне еще больше захотелось снять «Гамлета». Оливье купюровал наиболее интересную для меня государственную тему.

Из этой линии я не уступлю ни единого штриха.



Суд. Английская гравюра XVI века

Чей же пример поучителен?..

Улановой. Ее Джульетта лучшая из всех, истинно шекспировская героиня, хотя она не говорит ни слова. Ее искусство и есть поэзия, о стихах поэтому не вспоминаешь. Она победила, потому что станцевала роль. Образовалась новая ткань, своя гармония.

Итак, будем *снимать* «Гамлета».

Не переоценивать значения «среды»!..

Станиславский отлично описал, как Сальвини воспринял такие приемы в постановке «Отелло» (похищение Дездемоны в гондоле и т. п.). Итальянский артист все заметил, однако попросту не обратил особенного внимания, что называется, не придал значения.

Эти приемы были кинематографическими.

Внешняя кинематографичность не так уж сильна и на экране.

Обогащение «Гамлета» декорациями и массовыми сценами за счет сокращения текста—невыгодное дело. Проигрыш будет огромен, выигрыш ничтожен.

Иное дело—перевоплощение одного искусства в другое. Не экранизация, а кинематографическая поэзия.

Легко сказать!..

В работе с художником Вирсаладзе, кажется, нашелся важный прием: костюмы должны быть историчны только контуром, а от детализации (причудливо изощренной), свой-

ственной эпохе, мы откажемся. Иными словами — силуэт, а не орнамент; никакой имитации старинных тканей. Считаю для себя большой удачей, что этот прекрасный художник — мой товарищ по работе. У него точное чувство стиля и отвращение к историческому натурализму.

Это и важно для шекспировской пластики: обобщенные черты определенного времени без географических и исторических подробностей.

И археологии и мирискусстническому сюсюканью над антиквариатом нечего делать в шекспировской пластике. Внимание ко всему подлинному: фактуре дерева, кожи, грубошерстных тканей. Плащи, которые люди носят в дорогу, чтобы согреться, не промокнуть во время дождя. Сапоги для верховой езды. Совершенно не пользовать шелк.

Офелия — А. Вертинская (фильм «Гамлет»)



Придворные костюмы — черные с белым, род вечерних платьев на дипломатических приемах.

Офелия любит Гамлета вовсе не какой-то высокой, отвлеченной любовью, а, вероятно, так же, как относилась к Ромео Джульетта. Речь идет и о страсти. У дочери Полония в первых частях должна быть полнота оттенков этого первого чувства к мужчине: и замирание сердца, и ожидание, и страх, и стесненное дыхание.

Важно показать вначале дружелюбие Гамлета к различным людям: Лаэрту, Горацио, Розенкранцу и Гильденстерну, актерам. Только потом, после многих событий, начинаются подозрительность, жестокость.

Люди — «квинтэссенция праха» — сделали его одиноким, а «величественный свод, выложенный золотой искрой», они, эти люди, превратили в потолок каталажки.

Люди, доводящие Офелию до безумия и смерти, очень ее любят. И Лаэрт, и Полоний, и Гамлет. В каждой сцене насилия над ее волей и чувством должно быть ощутимо, что от нее требуют отказа от счастья только в силу любви к ней. Нежный брат, любящий отец и пылкий возлюбленный доводят ее до могилы во имя лучших чувств.

Необходимо довольно трудное для режиссера самоограничение. Все, от чего только можно отказаться, нужно выбрасывать. Привести фильм к глыбам главного, основного. Убрать орнамент. «По поводу» этой трагедии сочинять свои вариации особенно просто.

Трудно найти кинематографическую образность, еще труднее очистить режиссерскую работу от лихости выдумки, от придуманного, пристроенного к Шекспиру. Должно быть естественное, неопровержимое в своей убедительности течение жизни.

Зрительный характер, фактуру изображения нельзя ограничить одним свойством. Понятие стиля в этом случае гибко. Как у Шекспира: дуга от обобщения, даже полной отвлеченности (III акт «Короля Лира») до натурализма, физиологического ощущения жизненного материала.

В «Гамлете» должны быть и кадры зловещей мощи образа государства, где пластика в своем роде гиперболична, и, напротив, обыденность кладбища.

В какой-то момент все становится ясным: яма в земле, штоф и закуска на краю могилы, череп, истлевший дурацкий колпак.

Похороны Офелии, утро после встречи с Призраком снимать в непогожий день, без «настроения».

Хочется достигнуть в некоторых кадрах слияния изображения и музыки. Такая пластическая поэзия важна для образа Офелии.

Вероятно, поиски способов поэтического выражения времени — борьба с «костюмной», «исторической» картиной — проходят в моей работе от «Шинели» до «Дон-Кихота».



Э. Радзинь и Г. Козинцев на съемках «Гамлета»

Однако лучшими были не кадры факелов в метели «С. В. Д.», а питерская окраина в «Юности Максима», Ламанча в «Дон-Кихоте»*. Вовсе не внешний романтизм.

В «С. В. Д.» был открыт способ преодолеть бутафорию исторических картин поэтичностью пластического ощущения, родом зрительной музыки — вихрем, снегом, огнем; потом в «Новом Вавилоне» — дождем, туманами; в «Юности Максима» и «Дон-Кихоте» открылось более сложное и важное: самодвижение материала. Сама реальность эпохи открывала свою, особенную выразительность. Сожженные солнцем, рыжие пустоты Ламанчи или безжизненная чопорность герцогского двора не придуманы, они заключались в самом материале. Следовало только их открыть в этом материале и довести до определенности образа, убрать лишнее, как кусты зелени, разбивавшие пейзаж Коктебеля — Ламанчи. Есть в «Гамлете» основы зрительных образов: север, государство, жизнь его, отгороженная от мира, замкнутая стенами укреплений.

То, что Гордон Крэг увидел зрительный образ «Гамлета» как прежде всего соотношение масштабов: огромных стен и маленькой фигуры человека,— являлось открытием, и немаловажным.

* «Шинель», «С. В. Д.», «Новый Вавилон», «Юность Максима» поставлены вместе с Л. Траубергом.

«Истинный вкус,— писал Пушкин в 1827 году,— состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности».

Соразмерность и сообразность — главное в режиссуре. Однако сказать это, увы, еще слишком мало. Соразмерность и сообразность — понятия, перекрещивающиеся в множестве направлений: смысла, перспективы значений, отношения к жизни, соотношения с современностью, чувством истории, ритмом, интонацией рассказа, волнением; возникающими, сменяющимися чувствами... и еще великим множеством всего того большого и крохотного, общего и личного, находящегося в пьесе и жизни, что входит неотделимыми — одна от другой — частицами в плоть произведения и что создает соразмерное и сообразное построение, то есть жизнь, движение, воздействие предмета искусства.

Главное, что меня интересует в «Гамлете»,— соразмерность и сообразность с современной жизнью. Ужасно, если вместо этой сложной внутренней связи появится бойкая перекличка со злобой дня: капустник с драматическим оттенком.

В Англии «Гамлета» часто ставят в современных костюмах, но рассказывают о старинной жизни. Нужно сыграть в костюмах XVI века, но показать по-современному понятую, жизненную историю.

С детства меня влекло к карикатуре и стихам. Гораздо позже я понял силу реалистической прозы. Но реализм у меня самого в какой-то мере получается только тогда, когда к нему примешаны карикатура и поэзия. Только тогда оживает пристрастие к материалу, возникает предчувствие образа. Опять — учиться у Шекспира!

У режиссерского дела немало определений: верно показать образы автора, объединить лиц различного труда общим замыслом и т. д. И действительно, всем этим занимается постановщик, все это, как говорится, имеет место...

Но есть еще один вид этой профессии. Он схож с работой летчиков-испытателей. И в нашем труде можно говорить: поднять потолок, выжать мощность.

Станиславский поднял «потолок» «Чайки», выжал мощность драматургии Чехова. Потом пошли коммерческие рейсы. «Верно показывали» и «объединяли»... И «потолок» пьес опускался все ниже. Почему так произошло?..

Академик Павлов писал: «Как ни совершенно крыло птицы, оно никогда не смогло бы поднять ее ввысь, не опираясь на воздух. Факты — это воздух ученого».

Воздух режиссера — современная жизнь, пережитая и продуманная им самим жизнь, история его века.

В этом и состоит задача — поднять «потолок» «Гамлета». Выжать из трагедии ее современную мощность. Для этого опереть ее на реальность.

Гете или Белинский вовсе не «правильно» интерпретировали Шекспира. Они подняли «потолок» истории Датского принца, оперев ее на воздух их времени.

Стоит браться за постановку только тогда, когда ощущаешь скрытую — еще не выявленную в прошлых постановках — мощность пьесы, материала, исполнителя.

Все значение Мейерхольда — огромное для истории театра — и состояло в том, что он выжимал мощность как раз из тех частей, на которые раньше не обращали внимания. И почти не занимался всем тем, что было давно обкатано, эксплуатировалось на «коммерческих рейсах» уже тысячи раз.

С точки зрения общеизвестного и вполне разумного понимания, любая старая провинциальная постановка «Ревизора» «в общем и целом» была куда более «правильная», нежели мейерхольдовский спектакль. Однако этот давно выявленный смысл уже не воспринимался по-живому. «Ревизор», как известно, не задерживается в репертуаре.

Бесспорное в искусстве нередко оказывается и бездейственным. Соавторства зрителя не возникает.

Мейерхольд выжал мощности поэтического, фантастического, гротескного в искусстве Гоголя. В постановке, «спорной в общем и целом», открылись пласты содержания, образности: картина противоестественного государственного строя, обездушенного общества империи фасадов, призрачной, «несуществующей действительности» (Белинский).

Чтобы так увидеть Гоголя, нужен был не только гений режиссера, но и пересмотр истории революцией.

Может быть, и сам Гоголь некогда сбежал в отчаянии со спектакля (хотя играл в нем Сосницкий, да и Дюр, вероятно, был неплохим актером) именно потому, что мерещился ему размах «грозной вьюги вдохновения», а увидел он всего-навсего комедию, детский утренник.

Бывает так, что сама по себе деятельность людей — их самоотверженность, преданность делу, храбрость — может быть оценена только тогда, когда известны цель этой деятельности, устремление всего народа. Иногда о цели художник не должен рассказывать: зритель воспринимает действие на экране как бы на определенной волне, на нее настроены — силой привычных ассоциаций — душевная жизнь, условный рефлекс отношения к добру и злу.

Уильям Уайлер поставил во время второй мировой войны «Красотку Мемфис», в фильме снят рейс летающей крепости: быт летчиков, их военный труд, бомбежка, возвращение под обстрелом на базу.

Хроника снята, как игровой фильм: показаны характеры летчиков, их взаимоотношения, вкусы, обиход.

Вкусы невзыскательны. На борту самолета достаточно похабная картинка: девка в купальнике выпячивает зад.

Возвратившись с задания (показаны смертельная опасность, храбрость экипажа — немало тяжело раненных), летчики хлопают красотку по заду: таков обычай.

И сам рисунок и поведение парней — в этом случае—ничем сами по себе не привлекательны. Уайлер нигде не показал врага: бомбежка снята с самолета (квадратики объектов, дым взрывов, воронки). Но зритель смотрит фильм «на определенной волне»: ненависти к фашизму.

Американские летчики, их храбрость, даже вкус — шутки с девкой в купальнике — все это кажется симпатичным, глубоко человечным.

Теперь представим себе этот же фильм, буквально все его кадры, но действие происходит в Корее. И как поворот, даже ничтожный, регулятора радиоприемника настраивает на другую волну, так и в этом случае все станет иным, восприятие — противоположным. Парни покажутся грубыми и тупыми наемниками-убийцами, их быт — корчами дикарей. А рисунок похабной девки в купальнике станет символом: вот во имя каких идеалов, какой культуры эти молодчики прилетели из-за океана убивать, уничтожать народ, борющийся за свободу, за человеческое достоинство.

Ничто не нанесло такого ущерба Шекспиру и написанным им королям, как представления актеров о Шекспире и королях. Тут обычно сразу же охватывал исполнителей страх: не будет какой-то особенно возвышенной шекспировской речи и величия королевских манер.

Королева Елизавета имела обыкновение ругаться страшнейшей бранью, плевала в лица придворных. Когда один из послов спросил ее о здоровье лорда Эссекса, она велела принести шкатулку: в ней лежал череп обезглавленного любовника.

Что касается возвышенной речи, то Шекспир умолял: «не выходите из границ естественности... Во всем соблюдайте меру».

Бунт Лаэрта—дворцовая склока с поножовщиной. Помесь феодального фанатизма и мокрого дела. Преклонили колени, поклялись, а потом, потеряв голову, понеслись по залам, подкололи часовых, взломали засовы. И все...

Реплики — «чернь за него», «короновать Лаэрта!» — неразумно принять за масштаб, народный характер восстания. Шекспир не трудился рассказать о подавлении бунта.

Мятеж сам выдохся, когда Лаэрт добежал до королевских покоев. Несколько трупов, взломанная дверь. И все.

Страсть Гертруды актрисе нужно играть в борьбе, попытке спрятать чувственность от посторонних глаз. Она внешне замкнута, скромна. Но когда она подымает глаза или прикасается пальцами к руке Клавдия, она выдает себя.

Тогда виден постылый огонь, сжигающий ее существо.

Рядом с расфранченным Клавдием и его двором она наиболее скромно одетая дама.

Очень важен парный портрет: тонкая, с опущенными ресницами Гертруда в темном наряде и огромный, тучный, расфранченный, с ослепительной улыбкой и руками в перстнях Клавдий.

Играя Офелию, артистки подменяют хрупкость ее душевного мира анемичностью. В ее поэзии, вероятно, следует обратить внимание на тон севера. Это девушка из неяркого мира. В строгих линиях ее лица, волос, платья нужно искать и пластику скорее средневековую, нежели ренессансную. Это поможет избежать сладости «Гретхен», распущенных волос с цветочками и т. п.

Джульетта, Дездемона — девушки юга. Офелия — севера.

Как хорошо было бы сделать сцену сумасшествия зимой.

Ее заставляют быть придворной дамой. Втискивают в наряд, душат корсетом. Она— совершенная естественность, а ее калечат условными правилами поведения, ломают ее простой язык придуманными словами.

Неверно, что она от рождения — «не жилец в этом мире»; она — «не жилец в этой эпохе».

Конфликт, как часто у Шекспира, природы и времени.

Призрак — образ поэтический, а не мистический. Особенно гнусными были бы базарные киночудеса: прозрачные контуры, наведение страха комбинированными съемками и т. п. Никакой чертовщины быть не должно. Из каких же частей может сложиться поэтичность? Голос отца слышится Гамлету повсюду — он примешивается к естественным звукам, возникает из них. Гамлет, и только он один, начинает жить в мире, наполненном звучащей памятью: шумит ветер, рокочет море, ударил далекий гром, и во всем «Прощай, прощай и помни обо мне!..»

Отчетливо видит отца только сын. Зрите-

ли должны ощущать присутствие мертвого короля, атмосферу его появления, но не разглядывать черты его лица. Может быть, на мгновение становятся видимыми только глаза под поднятым забралом, полные скорби; этот же взгляд видит Гамлет в запыленном зеркале, в море, в огне. Облако напоминает контуры фигуры с развевающимся плащом, тень от дерева удлиняется, может быть, это тень плаща?.. В шелесте листьев слышны слова. Образ как бы сливается с природой. Отец больше не покидает сына. Они теперь вместе: Гамлет и память о долге.

Ванька Жуков писал «на деревню дедушке», после полета космонавтов появилось обращение: «ко всему человечеству». Искусство грандиозно, когда оно обращается сразу в два эти адреса, проще говоря: к каждому и ко всем.

«Всем, всем, всем...»— выстукивало нелепое кустарное радио: из разоренной, нищей, голодной страны обращались ко всему человечеству.

Ощущение подлинности вовсе не зависит от полноты сходства изображения с натурой. Вернее, с наружным видом натуры. Чаплина с его штанами и походкой вряд ли встретишь на улице. Однако его лучшие фильмы — в момент восприятия — кажутся совершенно жизненными. Причина — одухотворенность его искусства.

Только одухотворенность дает жизненное движение всему в кадре. Сила духовного существа художника передается материалу, преодолевает сопротивление материала.

Касается это всех, кто работает над фильмом.

Вирсаладзе потратил, по-моему, несколько месяцев на костюм Гамлета. Часами он возится с каждой мелочью. И материя одухотворяется. Частица духовного существа самого художника зажила в ткани.

Только свое, личное, отданное от себя дает жизнь образам. А мы часто думаем, что одухотворение может быть осуществлено по заказу.

Вместо горючего бак заправляют водой, пусть даже и дистиллированной. Откуда же может возникнуть искра?..

Труд художника — род донорства. Идет вовсе не кройка и примерка (из материала г-на заказчика) на манер портновской, а переливание крови.

В пластике «Гамлета» хочется избежать картинности, кинокопий старинной живописи. Кадры государственного совета, толчеи приглашенных в приемном зале, собирающихся членов посольств нужно снять как «событийные сюжеты» — по терминологии операторов-документалистов.

Следует с первых же сцен плотно населить фильм жизненными фигурами, людьми, не похожими на загримированных актеров. Сразу же — множество реальных лиц разных сословий и характеров: мужчин, женщин, детей, разумеется, не напоминающих людей, которых мы встречаем на улице или в учреждениях, но одновременно — людей, а не театральных статистов.

Ни штриха грима.

Киноязык, как и всякий развитый язык, стал теперь национальным. Мало общего у композиций, ритмов, тональности пластики Куросавы, Феллини, Бергмана, Буньюэля. В самом современном искусстве ожило старинное ви́дение мира японцами, итальянцами, испанцами, скандинавами.

Сколько бы мы ни старались воспроизвести английский или датский мир, фильм, если он получится, будет русский. У нас еще со времен Белинского и Герцена свой Гамлет.

Если, условно говоря, «Отелло» — трагедия ревности, «Макбет» — честолюбия, то «Гамлет» — трагедия совести.

Шекспир устраивает перекрестное обсуждение этой категории духовной жизни многими действующими лицами на огромном материале жизни, истории.

1 сентября 1962 года. Первая пробная съемка, без декорации, на фоне стенки. Такие кадры — хороший материал для анализа.

Прежде всего: ни образы, ни костюмы, ни положения этой трагедии не становятся жизненными (в шекспировском смысле, а не с точки зрения «правдоподобия») без особой поэтической атмосферы, дающей всему свою правду, свою силу, свой смысл.

Офелия — не только характер молодой девушки, хрупкой, безвольной, но и вся атмосфера ее образа. Интересно, что особенно знаменитые сцены связаны с цветами, ивой, речкой.

Учиться у поэзии. Разве можно создать образ блоковской Незнакомки актерской

игрой, даже и отличной? И само ее появление и обаяние образа неотделимы от мутных зеркал ресторана, говора и смеха за дачным шлагбаумом, золотого кренделя на сумеречном небе Парголова, а потом шорох шелка, черные страусовые перья на шляпе, кольца на узкой руке, запах духов... Сгущаются, теряют реальные очертания части общего, образуется эпитет, дающий всему характер.

А появление героинь у Достоевского!

Поэзия Офелии должна образоваться в единстве определенных качеств и человеческого существа и предметов. Очарование чистоты, хрупкости присуще всему, что ее окружает. Как у Гоголя: комод-Собакевич, дом-Собакевич.

Среди камней Эльсинора странное гнездышко — светелка девочки, расписанная сказочными единорогами и птицами.

Еней хочет применить в декорации золотой цвет. По этому фарфоровому мирку проходит железо эпохи.

Перечитывая Бунина, нашел стихотворение, попавшее как раз на ход этих рассуждений:

Художник

Хрустя по серой гальке, он прошел
Покатый сад, взглянул по водоемам.
Сел на скамью... За новым белым домом
Хребет Яйлы и близок и тяжел.

Томясь от зноя, грифельный журавль
Стоит в кусте. Опущена косица,
Нога — как трость... Он говорит:
«Что, птица?
Недурно бы на Волгу, в Ярославль!»

Он, улыбаясь, думает о том,
Как будут выносить его — как сизы
На жарком солнце траурные ризы,
Как желт огонь, как бел на синем дом.

«С крыльца с кадилом сходит толстый поп,
Выводит хор... Журавль, пугаясь хора,
Защелкает, взовьется от забора —
И ну плясать и стукать клювом в гроб!»

В груди першит. С шоссе несется пыль,
Горячая, особенно сухая.
Он снял пенсне и думает, перхая:
«Да-с, водевиль... Все прочее есть гиль».

Сила бунинского портрета Чехова в переосмыслении совершенно реальных предметов — относительно к смерти, своей смерти (журавль на гробе; наблюдательность художника — любовь к деталям, даже на материале собственных похорон). И что особенно сильно: сочетание положения (похороны) и водевильной неразберихи. Отношение к жизни, чеховская интонация здесь особенно сильные: сочинение сценки в духе Чехонте, размышляя о близкой смерти.

Бунину в небольшом стихотворении удалось написать портрет, жизненную среду, симптомы болезни, характер мышления художника.

Истинная поэзия в том, что вещи, положения не введены нарочно, «для настроения»— они, эти предметы, органичны, даже необходимы (без них и не обойтись), естественны в месте, о котором идет речь. Они не только не поэтичны сами по себе, а, напротив, тривиальны — и Парголово Блока и Ялта Бунина.

Никакой поэтичности ни в пыльной улице, ни в дачном кабаке, право же, не было.

Что такое знание жизни, «материала»?..

Ответ, казалось бы, естествен: актер особенно хорошо играет людей, ему известных, среди кого он прожил жизнь.

Вспомним Штрогейма: точность выражения (в малейших деталях) и внешности и душевного мира немецкого офицера, самого духа касты — от монокля в глазу до походки. Военный мундир — сама кожа человека.

Биографии актера рассказывали о зарождении таких образов. Вокруг Штрогейма с детства находились такие люди, и некогда сам он являлся таким человеком. Полное его имя Эрих Мариа фон Штрогейм; отец — командир полка, мать — фрейлина королевы. Мальчиком он учился в корпусе, потом служил в аристократическом полку, в дальнейшем — военный атташе при европейских посольствах. Загадочная история (может быть, карты, любовь?), и прусский офицер оставил службу, он в Голливуде. В его вилле на каждом шагу сабли и седла. Он играет то, что известно ему лучше всех, что пережил он сам.

Все ясно: очевиден пример отличного знания материала.

В «Sight and Sound» я прочитал статью о нем. Исследователь его жизни отправился в Австрию за документами к биографии. Отыскалось свидетельство о рождении: Эрик — сын торговца-еврея. Выдумка — «фон»; сочинение — звучная коллекция имен. Штрогейм никогда не жил в среде, которую изображал: люди, которых он играл, не имели никакого отношения к его близким, и сам



Кадр из фильма «Гамлет». Гертруда — Э. Радзинь, Клавдий — М. Названов

Поиски человечности, «своей правды» у всех героев, иначе говоря: «доброго в злом», могут обессмыслить трагедию. Выигрыш в частностях и проигрыш в главном. Разумеется, Клавдий — не амплуа злодея, а человек; Лаэрт — не просто убийца; Полоний — не только интриган, а в Гильденстерне шпионаж — не единственное устремление. Все это так. Однако в трагедии человек — в высоком смысле — Гамлет. Только он один.

Остальные — «люди-человеки», «звери-курицы», как говорится у Горького. И «неубийцы» все же убивают, интриганы управляют министерством, благородные юноши становятся отравителями. Что же, рыдать над их несчастной судьбой?.. Или, может быть, разумнее страдать оттого, что в их среду, в течение их жизни попал Гамлет. И быть с ним всей душой, когда он с гневом и болью отказывается «плыть по течению»...

Режиссеру убийственно потерять перспективу планов пьесы. Это

он никогда не принадлежал к ним. Что же касается сабель и седел — это было «паблисити» рекламного департамента фирмы «Метро-Голдвин-Майер».

Есть совершенство знания материала, которое не могут дать ни жизненный опыт (именно в такой среде), ни прилежность наблюдения и изучения.

Это сила ненависти и любви.

Такие чувства влекут за собой род ясновидения.

Ясновидение ненависти открыло сыну еврея-торговца душу прусского офицера.

Надо отыскать черты сходства между елизаветинскими костюмами и современной женской модой. Может быть, прически?.. Некоторое ощущение неестественности на общих планах не повредит: жизнь во дворцах и на светских приемах и сегодня не кажется естественной. На крупных планах такое ощущение убийственно. Здесь необходимы просто жизнь, просто люди.

И костюм и парик Гамлета не должны заставлять думать о прошлом. Современная стрижка, куртка.

отразится прежде всего на ритме. Жизнь, действие развиваются, как расправившаяся пружина, как завертевшийся волчок. Все убыстряет свое движение: люди спешат, торопятся к цели — от Лаэрта (быстрее в Париж; потом скорее убить) до Гильденстерна и Розенкранца (так подгоняющих свою Фортуну, что только мелькают спицы ее колеса).

Не спешит один Гамлет. Он застревает в отлично пригнанном ходе колес государственного механизма. Они перемалывают его. Но и он чуть не сломал машину.

Нельзя увлекаться ни одной линией самой по себе. Различие в ритме (более замедленном) и выразительных средствах (более подробных) должно быть только между сценами Гамлета и всех других героев.

О так называемой «трагической игре» хорошо писал Влас Дорошевич: открылся занавес, на сцене артистка варила варенье; у нее был такой вид, будто она варила его из собственной печени.

Духовная организация Гамлета настолько тонка, что ему не нужно вглядываться или вслушиваться, чтобы понять состояние другого человека. Он сидит спиной к двери. Вошла Офелия. Он это почувствовал, не повернувшись. Ничего не переменилось в интонации Гильденстерна, но принцу ясно: двойная игра.

На его лице ничего нельзя прочесть.

Процесс его мышления — в таких сценах — скрыт от зрителя. Упаси бог от «лепки» положений: наглядного членения действия на «куски», расстановки точек и запятых, выделения главного курсивом.

Маска безумца позволяет перепутать все знаки препинания.

Его ответы на вопросы, которые задает ему король, кажутся бессмысленными. И в то же время за каждой фразой ощущается нелегко постижимый зловещий смысл.

Думая об определении пластики, способной выразить «Гамлета», приходишь к странному слову: «серьезность». Не годятся «нарядная» (бархатная маслянистость черного), «экспрессивная» (диспропорция реальных отношений широкоугольной оптикой) и уж, конечно, «коммерческая» (блеск парчи и стекляшек, крупные планы красоток).

Слова бывают достойными, серьезными. Будем стремиться к достойным, серьезным кадрам.

Том Сойер полагал необходимым раскрыть тайну (уже раскрытую) только в должной, таинственной обстановке.

Зловещую обстановку «для настроения» пародировал Чехов.

Мы должны играть трагические сцены на задворках, где валяется мусор, кудахчут куры, конюхи распрягают лошадей. В такое место, естественное по действию, приезжает фургон комедиантов. Первый актер силой своей страсти превращает грязный двор в форум.

С. А. Толстая вспоминает слова Льва Николаевича: «нетрудно написать что-нибудь, а трудно не написать». То есть удержаться от лишнего пустословия. «Пустозрение», «пустовидение» в пластике: шатание кадров, сверхкрупные планы, лихие ракурсы.

Сложность образа Клавдия (особенно в кино): ему самому как человеку свойственны фальшь, комедиантство. Он по своей сути — позер и краснобай. Поза и декламация для него естественны.

В хроникальном фильме «Жизнь Бенито Муссолини» рожи, которые дуче корчит перед кинокамерой, карикатурный переигрыш — на такое не рискнул бы дурной провинциальный актер — ужасают, потому что зритель знает: это реальность.

Как убедить, что актерствование — черты самого характера, а не стиль исполнения?..

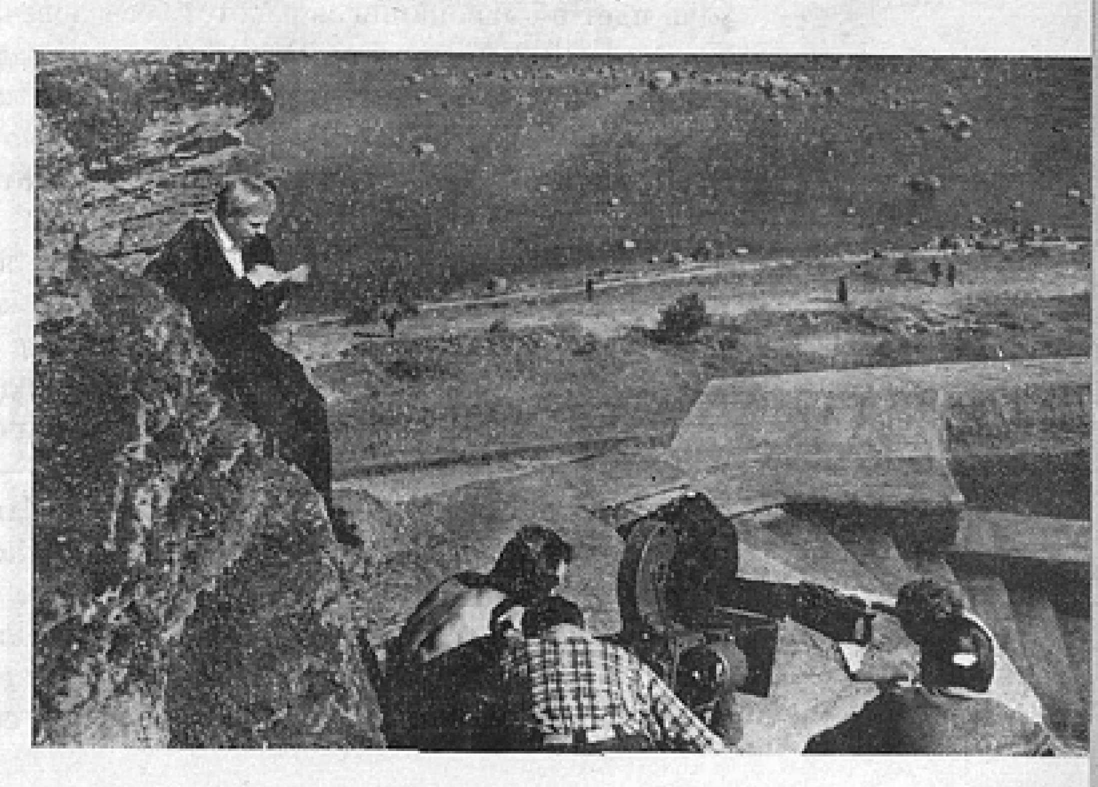
В театральных постановках обращают особое внимание на контраст между праздничным двором и принцем в трауре. Основной контраст иной: праздника и военных приготовлений (у Шекспира усиленные караулы, тревога, смута у границ, «потный труд» на войну). На такой подкладке первая сцена приобретает характер пира во время чумы.

Из всего написанного о «Гамлете», может быть, самое мудрое — строчки Пастернака:

О! Весь Шекспир, быть может, только в том,
Что запросто болтает с тенью Гамлет.
Так запросто ж!..

Иногда герою необходим собеседник. Гамлет обращается тогда к человеку, душевно близкому ему куда больше, чем Горацио. Ему, этому человеку, он может все рассказать: тот поймет меру его горя и гнева, ужас жизни в Эльсиноре.

Фильм «Гамлет» (рабочий момент)





Кадр из фильма «Гамлет»

Я имею в виду крик, стон Герцена: «Поймут ли, оценят ли грядущие поколения...»

Один раз в фильме (в монологе) может появиться прямой взгляд героя в зал.

Такая сцена должна быть особенно тихой. Так называемой «публицистике», жару ораторства тут не место (как, впрочем, и во всем фильме).

Один из монологов возникает «на ходу». Мысли чередуются в ритме шага.

Внутренний монолог особенно интересен, если удастся образ взрывной силы мысли, опасной для государства Клавдия. Соглядатаям поручено выслеживать, не терять из виду опасного человека. А Гамлет неторопливо, со спокойным лицом гуляет по комнате. Камера приближается: мы слышим слова-мысли, а прильнувший к двери шпик ничего не слышит. Записать ему в донесении нечего: шаги, молчание.

Гамлет мыслит. Это самое опасное.

Пробная съемка выхода королевской четы. Вероятно, в реальности елизаветинского времени такой выход был еще более театрален. Нужно на съемках окружить короля льстящими и трусящими сановниками, рожами охранников. В таких фигурах маскарада меньше.

Из письма И. М. Смоктуновскому

Дорогой Иннокентий Михайлович!

Захотелось Вам написать. Итог первых месяцев репетиций кажется мне настолько важным, что необходимо глубоко задуматься. Письмо поможет мне точнее определить мысли, Вам — если захочется — еще раз перечитать его, когда придет охота.

Я уже не раз говорил, что Вам многое удается: человечность, благородство и самое важное, может быть, решающее — какой-то внутренний свет, горящий в душе нашего героя.

Это немаловажно.

Но еще не все.

Появилась опасность сделать Гамлета не добрым, а добреньким, стереть острые углы образа, мало рассказать о силе, смелости, непримиримой ненависти этого человека.

«Я должен быть жесток, чтоб добрым быть» — формула огромной силы. Если он не жесток, когда речь идет об отрицании мерзкого, бесчеловечного в жизни, то он станет сентиментален...

Дорогой Иннокентий Михайлович, перед нами грандиозная роль, но штампы облепили ее, к сути непросто пробраться. И вовсе не легкое дело от них отказаться. Они подстерегают на каждом шагу. И сам не замечаешь, как идешь по старому следу, а он ведет не к открытию жизненного содержания образа, а к легкому успеху, контакту зрителя с привычным, внешне обаятельным, хорошеньким, симпатичным.

Вчера перечитал, что я несколько лет раньше писал об образе, о народной правде человека, говорящего с изолгавшимися людьми — даже самыми ему близкими, — словами «острыми, как кинжал», о силе сопротивления подлости.

Мы собираемся шить ему роскошный придворный наряд. А за каким чертом он нужен Гамлету?.. Он не только не подлаживается под эльсинорский этикет, но на каждом шагу оскорбляет его. Пусть лучше он придет — один среди всех — в мятой блузе, с взлохмаченными волосами и злым огнем в глазу. Для Шекспира всегда — в каждой пьесе — быть сумасшедшим — значит получить привилегию говорить правду, некрасивую, жестокую правду о людях, пришедших к власти, о подлости карьеристов и льстецов. Пусть он, наш герой, сядет именно там, где не полагается по этикету, ведет себя, как молодой Маяковский в буржуазных гостиных.

Мне очень нравится, что Вы повсюду ищете действие. Только так и можно работать. Но ведь действие во имя какой цели?.. Что нам в сомнениях принца в истинности слов духа. Неужели

в современном зале найдется человек, кого заинтересует: дух говорил правду или лгал?.. Такой мотив действительно есть в пьесе, но это устарелый, мертвый уже ее слой.

Действие? Разумеется, действие. Но во имя разоблачения самых основ Эльсинора, чтобы смыть позолоту внешности и показать людям, современным людям, распад такого общества, мерзость человеческих отношений, позорящих человека, который может и должен быть «чудом природы», «красой всего живущего», а не «квинтэссенцией праха».

Да, он добр, духовно прекрасен. Но он и жесток, груб, когда красивыми словами прикрывают гнусь; на насилие он отвечает своей атакой; прикидываясь безумцем, он говорит такое перед лицом грозной силы, что дух захватывает от бесстрашия его мысли. Он вовсе не нежный молодой человек, а борец, наступающий, загорающийся счастьем борьбы, упоенный борьбой — неравной борьбой: против него—сила, его оружие — мысль.

Но мысль победила, пронеслась через века, и мы с восторгом повторяем: «человек не флейта». Эти, да и другие — их множество в пьесе — великие слова. Наполните их силой (разумеется, менее всего я предполагаю «жар речей» и громовые выкрики), внутренней силой борьбы, противления злу, наполните их ненавистью. И болью.

Я вас полюбил за время репетиций, и очень мне хорошо работать с Вами. Уверен, что и эти качества роли Вам по плечу.

Не торопясь, подумайте.

Первый монолог — на ходу, в потоке событий и лиц. Гамлета перекрывают другие фигуры, он оказывается спиной к объективу. Ничему — в его облике и повадке — пока не придается внимания. Ничто еще не вышло на первый план, не обнаружило свою значительность. Сцена развивается в суете, придворной толкучке. В ней участвует много людей. Среди них — Гамлет; кинокамере до него не добраться, не успеть зафиксировать его.

Но вот незаметно он приблизился к зрителям: прошли по первому плану придворные и открыли Гамлета — еще ближе к объективу. Стали слышны слова-мысли. Но одновременно играет в других, далеких залах веселая музыка бала, доносятся смех, болтовня.

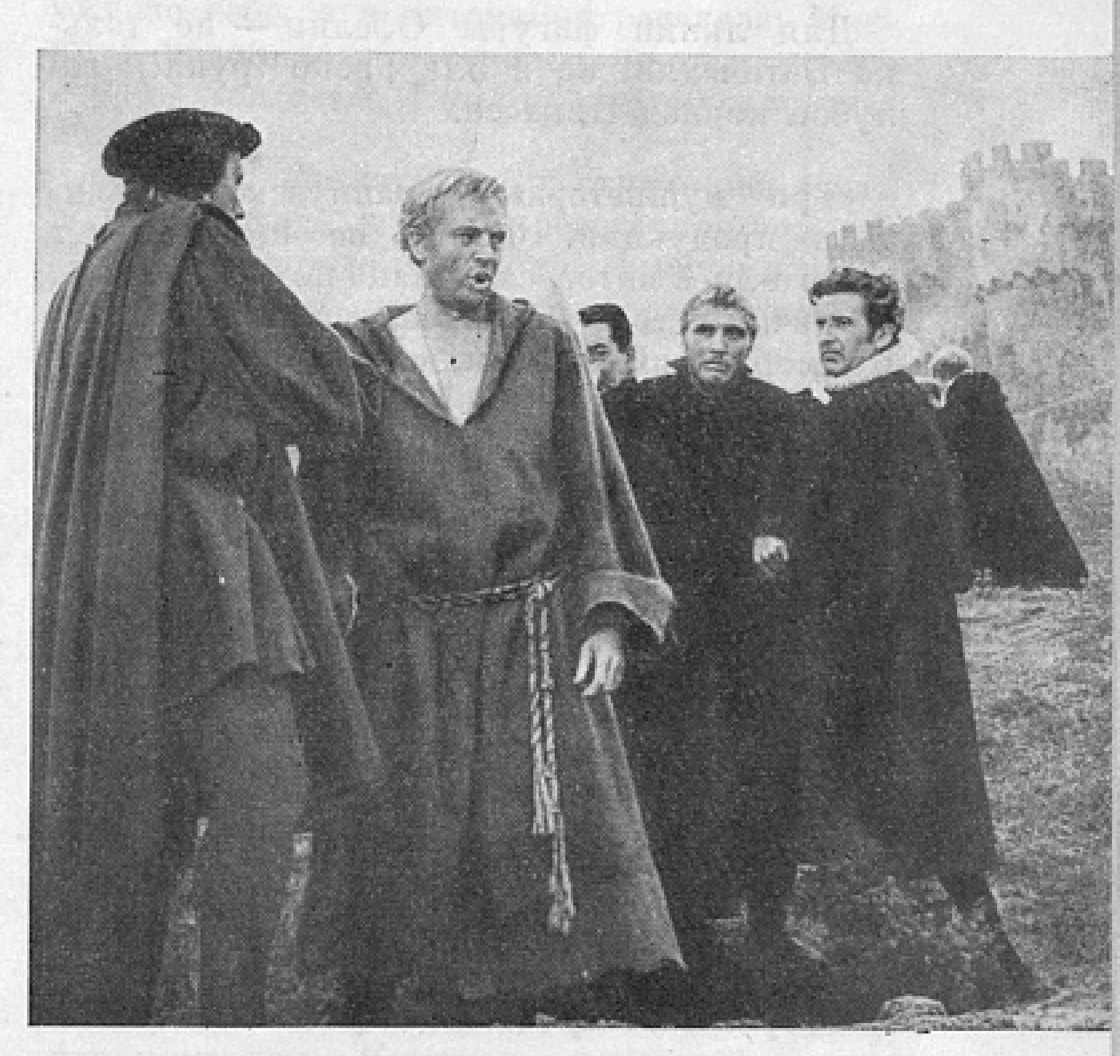
Зритель должен установить гамлетовское соотношение с жизнью, историей, галереей людей, нравственными величинами.

Сама атмосфера сцены, ее движение способны определить и ритмы мыслей. Представим себе «Быть или не быть» в каюте корабля во время бури. Ходуном ходит пол, валятся мебель, предметы. Черные огромные валы рушатся на корабль.

Основное течение фильма жизненное, тон реалистический, но где-то хочется иного масштаба, смещения времени и пространства. По-другому раскроется смысл «Быть или не быть», если время — от рассвета до рассвета, а пространство — от небольшой комнаты до необозримого моря. Если меняются погода, характер света, масштаб пространства. Границы перемен мало заметны: единство действия на первом плане скрывает переходы от кадра к кадру.

Сколько же он думал: час, день, неделю?..

Кадр из фильма «Гамлет»



И, может быть, сам он незаметно меняется, как бы проходит через годы...

Продумать мотив моря через весь фильм. У Шекспира — все в процессе движения, изменения. В глубине кадров должны развиваться свои темы: моря, неба, земли.

Движение, ход огромных массивов. Здесь должны быть и дверь в комнату и выход в мир.

Люди живут в комнатах и во вселенной.

Гамлет — уровень, которого достигла веками развития человеческая природа, степень духовного развития человека; невозможность — почти рефлекторная — согласия со скотской моралью, животной повадкой. Личность образована историей и взбунтовалась против истории.

Гордон Крэг в своей книге приводит полностью первый монолог Клавдия и пишет: прочтите. Разве это не карикатура?.. И играть ее нужно, как карикатуру.

Бесспорно, Крэг прав: это карикатура. Однако именно такие карикатуры сочиняет сама жизнь, а современники воспринимают карикатуру как оду или разумную реальность.

Для линии фигуры Офелии — не только Ботичелли, но и Эль Греко (руки!); голубой период Пикассо.

«Три мушкетера» — французско-итальянская продукция. Фильм не представляет какого-либо интереса, однако поучителен как образчик исторической, костюмной картины. Коммерческий реализм: жизнеподобность малозначащих подробностей быта и обстановки при совершенной безжизненности образов. Даже в пределах эстетики Дюма.

А мебель настоящая, и декоратор знающий, со вкусом.

Только внутренняя сила, современная глубина мыслей и чувств могут преодолеть «историческую ленту», «костюмный фильм» — величайшую гнусь из всех родов кино.

«Гамлета» нельзя поставить. Эту трагедию нужно выстрадать. Как только начинается «постановка» — все идет прахом.

С Офелией и Лаэртом в пьесе происходит своеобразный процесс дегуманизации.

«Гамлет» Лоренса Оливье замечателен ритмом речи. В английском фильме шекспировское разнообразие движения стиха — то покойное течение образов, то взрывы страсти, то горох скороговорки. Волны стиха, чередование прилива и отлива. И удивительный ритм молчания. Плывут стены, ступени, открывается пустота далеких залов. Иногда в этом чередовании пустоты и замкнутости — может быть, впервые выраженное в театре и кино — шекспировское чувство пространства.

Человек, один человек, — песчинка в каменной пустыне. Погребенный заживо человек.

Сам Оливье прекрасен. Гамлет — римлянин. Лицо мраморного Брута. Но, увы, все кончается на «мышеловке», голливудская Офелия; король действительно «тряпичный»; Гертруда — хозяйка викторианского салона.

Нет современного открытия смысла трагедии, причины страданий героя.

В режиссуре Оливье — вкус художника, ненавидящего натурализм, мейнингенскую лавку старья и традиции зрелищ Чарльза Кина. Он убирает все лишнее из кадра, сцены... и получается фильм-спектакль (во всяком случае, довольно часто).

Камень окружает Гамлета, но видно, что камень картонный.

Со времен Гордона Крэга пластический образ Гамлета — пустота. Одиночество героя среди огромности стен, колонн. На этом же основан и фильм Оливье. Но у Шекспира как раз иное: одиночество среди кипения придворной жизни. Гамлета душат вовсе не архитектура замка, а жизненное устройство, духовная атмосфера века.

Стоит на экране появиться дотошно изображенной эпохе, как теряется ощущение шекспировской образности. Появляется тот самый «исторический фильм», который я так страстно ненавижу.

Но насколько проще писать о поэтическом, крылатом реализме, чем подчинить ему экран!..

Кто же из живописцев хоть какой-то стороной своего искусства заставляет вспомнить о «Гамлете»? Ни один из иллюстраторов трагедии. Ближе их всех к Шекспиру Гойя, «Герника» Пикассо — трагичностью ощущения.

Из письма Д. Д. Шостаковичу

Дорогой Дмитрий Дмитриевич!

Очень прошу Вас сочинить маленький номер — «Танец Офелии», начало сцены в доме Полония. Старуха обучает Офелию танцам. Учительница играет на старинной скрипочке или клавесине нехитрую музыку, и Офелия под ее команду заучивает движения. Так начинается сцена и так же кончается.

Хотелось бы показать, как девушку денатурализируют. Термин, разумеется, глупый, но другой не приходит в голову. А образ представляется таким: милую девушку-полуребенка превращают в куклу, заводную игрушку с искусственными движениями, заученной улыбкой и т. п. Заставляют ее отказаться от любви, искать во всем подвоха. Это, по сути дела, начало ее безумия... Дальше в сценах сумасшествия можно будет повторить и развить эту тему.

Время для номера самое небольшое, чтобы являлась выразительной сама повторяемость одного и того же...

Я думаю, не нужно писать о том, какая для меня радость — опять встретиться с Вами в работе. Забыл сказать, что в первом случае (урок танцев) музыка в духе времени, как бы подлинная, та, что — синхронно — играется в кадре. В дальнейшем развитии (если Вам покажется уместным) это уже будет музыкальный образ вне формы шекспировской эпохи...

1963 год. Из письма Д. Д. Шостаковича

Дорогой Григорий Михайлович!

Посылаю Вам «урок танцев». Его желательно исполнять на скрипке, под аккомпанемент рояля или гитары. По-моему, мудрить особенно не нужно...

Услышав запись этого танца, Дмитрий Дмитриевич подумал и сказал: попробуем убрать рояль.

Мы записали номер еще раз, в сольном исполнении скрипача.

Композитор остался неудовлетворенным.

— Достаньте челесту,— попросил он.

Когда на записи я впервые услышал хрупкие и ломкие звуки старинного инструмента, я услышал Офелию.

Работа композитора напоминала наводку на фокус при фотографировании. Теперь он нашел совершенную точность звучащего образа. Это же необходимо и в пластике: есть ритм линии, свойственной Офелии.

В. Адмони пишет о поэзии Райнера Марии Рильке, о чертах, присущих лучшим лирикам рубежа XX века: «Эти черты — жажда обновления человеческой жизни, напряженное, хотя и смутное ожидание решительных социальных сдвигов, необычайных потрясений, которые должны сказаться на всех сторонах существования человека.

...ощущение исчерпанности и невыносимости существующих форм жизни...»

Просмотр первого материала («Гобеленный зал», выход Клавдия). Не хватает густоты тона, мощи события. В стиле королевского поведения нужен фарс на закваске трагедии.

Вероятно, ощущение неудовлетворенности может пройти только после натурных съемок, если они получатся... Хочется поскорее увидеть на экране размах пейзажа, грозную силу морского простора, тяжелое, низкое небо. Дело, разумеется, не в пейзажах самих по себе, а в интонации рассказа. Масштаб подлинного материала поможет найти верный тон всего фильма, «отфокусировать» образы.

Странно, «Гамлета» всегда стремились снять в павильонах, а мне представляется, что только в природе можно найти ключ к перевоплощению шекспировских слов в зрительные образы.

Трагичность — вовсе не в мрачности, пафосе, «страстях в клочья» и т. п., а в густоте закваски, в напряженности тона.

У нас много хороших типажей, лиц злых, напыщенных, характерных, но пока еще нет (на экране) безличных гладких лиц, придворного вечного испуга, деланной значительности. А Эльсинор как раз в этом.

Положения, выражаемые обычно в постановках «Гамлета», кажутся мне поверхностными, чересчур наглядными.

1. «Дания — тюрьма». Поэтому делают Эльсинор похожим на острог. Но суть в том, что государство Клавдия— каменный мешок,



Фильм «Гамлет» (рабочий момент)

куда заточены мысли, душа героя. Тюрьма для чувств и стремлений человека, а вовсе не плохая, сырая жилплощадь без мебели. Напротив, дворец благоустроен, по-своему роскошен. И чем он роскошнее, тем ужаснее существование в нем.

2. Гамлет одинок. Вот и показывают его одиночество пустотой помещений, огромностью зал — необитаемых, очевидно,— где бродит один только принц.

Трагично иное — одиночество в толпе. Вчитаемся в картину жизни, точно и подробно изображенной в «Быть или не быть». Вот почему я пытаюсь снять первый монолог в толчее придворных, шуме дворцового приема.

Отправная, развивающаяся частица планировки — художественная мысль; ее нельзя уточнять до символа, чем мы все занимались в старые времена (в «Шинели» снимали Значительное лицо снизу, а Башмачкина сверху). Пока мне кажутся неплохими — именно потому что мысль не стала символом — свидание Офелии и Гамлета через баллюстраду — встреча заключенных (через решетку было бы плохо); разговор с Горацио о Призраке на фоне пламени камина; Гамлет, лежащий на золоченом льве, у которого Клавдий произносил свою первую тронную речь. Гамлет у стола, против двух пустых кресел в Тайном совете.

Протагонисты имеют свой хор, род эха, Клавдий — министров, сановников, охрану. Озрик — множество «всех их — нынешних».

Подготовка, продумывание до мелочей, точный рабочий сценарий необходимы для полной свободы на съемке. Если и получается что-то стоящее, то только от детали, впервые увиденной на натуре, от неожиданности встречи с индивидуальностью артиста.

Сумасшествие Офелии. Величайшая трудность: уровень поэтического выражения. Именно поэтического. Никакая патология, клинические симптомы помешательства и т. п. тут ни при чем.

Хочется найти «затравленную нежность», как писал Эренбург.

Духовность — вот понятие, о котором все чаще думаешь. Сумасшедшую Офелию хочется выразить в почти религиозной тональности. Разумеется, не в современном понимании, а в народной, средневековой, как у деревенских деревянных мадонн.

Кажется, найдены элементы сцены: железо оружия, грубые лица солдат. Тонкий силуэт Офелии. Трагическая философия: единственный счастливый человек в безумном мире — подлинный безумец. Но это положение напоминает не Самуэля Беккета—тихий кретинизм обессмысленной жизни, а шекспировскую страсть неприятия, мятежа против такой жизни.

Безумие Лаэрта: неистовый бег к бессмысленной цели. Уничтожить красивость его костюма, измазать лицо. Окровавленная, грязная, перекошенная гримасой маска мести. Глаза безумца. Безумие восставших (кого короновать вместо Клавдия?.. Лаэрта?). Безумие наемников, рожи войны. Вывернутые руки схваченных. «И не следует делать ни одного ровного места, разве только следы ног, наполненные кровью» (Леонардо да Винчи).

И только один счастливый человек, собирающий уже не цветочки, а грязные, мертвые, обломанные ветки,— Офелия.

Только не «брать на пушку» шаблонами киномятежей!..

Все спешат, у всех ясная цель. У всех, кроме Гамлета.

Никто из исследователей не обратил внимания на то, как написана самая, казалось бы, мелодраматическая сцена заговора Клавдия и Лаэрта. По канонам мелодрамы мести именно здесь полагалось зловещее сгущение

метафор и гипербол. Однако Шекспир пишет текст Клавдия не как декламационную речь злодея, а как пишется проза, то есть неторопливо, обстоятельно, останавливаясь на жизненных, повседневных обстоятельствах: быте двора, подробностях спорта, воспоминаниях о каком-то приезжем дворянине (называется даже его фамилия), хотя этот человек не имеет никакого отношения к сюжету.

В небольшой сцене (мотивировка подмены рапир и отравления) заключены и черты психологической характеристики героя и подробности характеров Лаэрта и самого Клавдия.

Реализм, роман теснят условность, театр. А происходит такой бой жанров в наиболее невыгодном для реализма месте — в фабульном узле преступного сговора.

В слове «экранизация» есть какой-то безжизненный, механический дух. Будто в щель автомата вкладывают литературное сочинение, нажимают кнопку: щелк, шум рычагов и колес — из другого отверстия покатились катушки с пленкой. Отпрепарированный продукт.

Для нашего дела необходим период страстных поисков, возникновения, проверки, отрицания рабочих гипотез. «Перегибаешь палку», с ходу влетаешь в тупик, расшибаешь лоб в кровь, отчаяние от собственной бездарности, тупости, неумения... И после тысяч неудачных опытов вдруг начинает сплетаться ниточка художественной мысли. Только из отрицаний, проверенных на собственном опыте (а не со слов других), в чем-то утверждаешься.

Так трудится и Смоктуновский. Как-то он пришел на репетицию: «Только не пугайтесь!.. Полный бред!..»

И показал мне монолог о человеке, буквально каждая фраза сопровождалась движением рук. Нервные, тревожные пальцы не могли успокоиться.

Разумеется, и речи не могло быть о съемке такой игры. Очевидны были вычурность, манерность, нагромождение жестов. И одновременно очевидно было, что актер пробует свою «рабочую гипотезу». Ему необходимо было уйти от своих привычек, обыденной манеры.

То, что он показал, было прежде всего талантливо.

Прошло время, монолог этот был сыгран совсем по-иному. Однако в других сценах появились руки Гамлета, впервые попробованные, «перегнув палку», на давней репетиции.

Разумеется, не в словах дело. Режиссер обязан найти общий язык с артистами даже и в буквальном смысле понятия.

Труднее всего мне приспособиться к нескольким выражениям, их употребляют и хорошие артисты: «Это меня греет» или «Уверяю вас, так будет вкусно».

Выходит, что прикоснуться к Шекспиру то же, что прислониться задом к печке или слизать повидло с ложки.

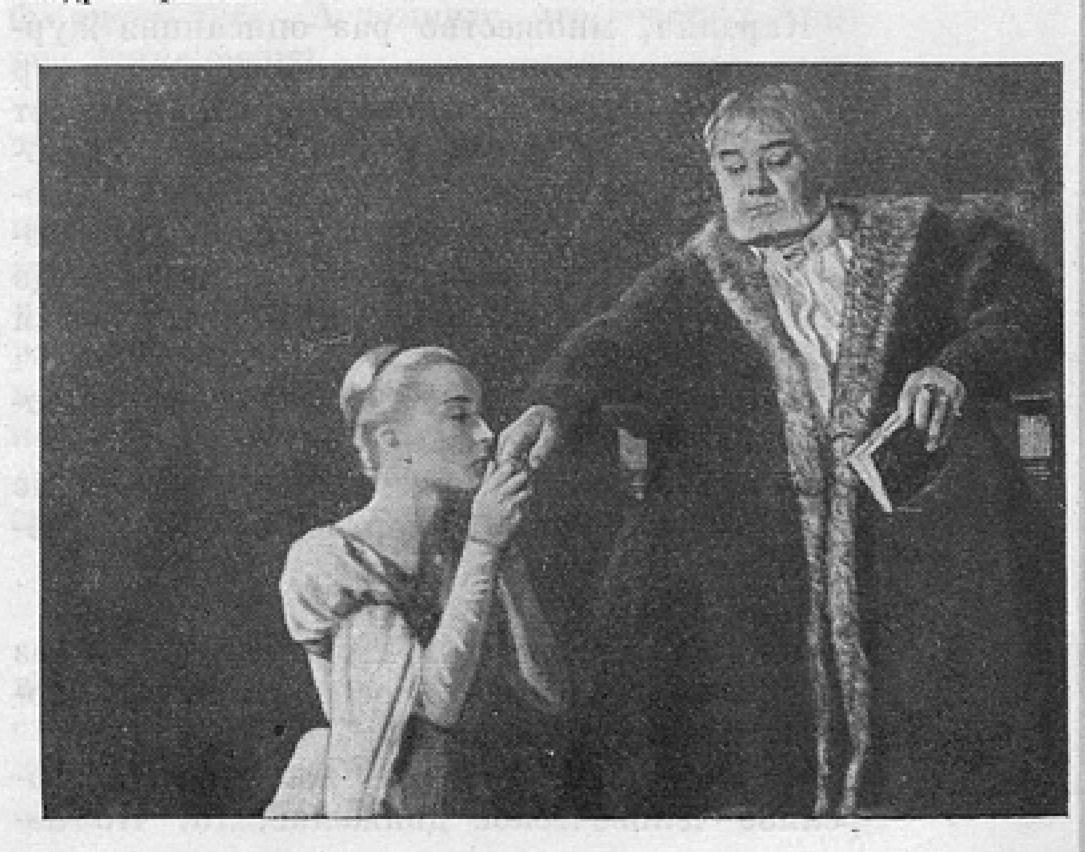
Сколько хороших слов: правдиво, глубоко, сильно, мужественно, ясно...

Полоний, как всякий министр при тиране, смертельно боится Клавдия. Страх — всеобщая круговая порука, сам воздух Эльсинора.

Кипящий котел истории: войны, мятежи, смены власти, взлет надежд; железо расправы... Будет ли все это в фильме?..

М. М. Названов — король пришел в павильон, еще не одевшись, под расстегнутой рубашкой виднелось белое тело. Такое не

Кадр из фильма «Гамлет»



могло быть у Клавдия. Я попросил гримера для пробы заклеить волосами и грудь. Сразу же исчез облик «костюмной роли», появилось что-то звериное. Будем усовершенствовать эту «косматость».

Были сотни (если не тысячи) интерпретаций Гамлета—сценических, литературоведческих, и каждая из них, даже и все они вместе, вызывает сегодня ощущение недостаточности: шекспировский герой глубже, душевно богаче, обладает еще и иными чертами. В чем же тайна неисчерпаемости образа?..

Люди различных эпох и дарований старались выстроить единую тему образа. А Шекспир писал жизнь; в ней роились неисчислимые зародыши новых и новых идей.

У Шекспира есть и роли-контуры. Лишь самое общее начертание, совершенное отсутствие подробностей. Таков Фортинбрас.

Случайно ли это?..

Стоит сравнить Озрика и норвежского принца по их месту в событиях, как станет ясна гораздо большая важность Фортинбраса. И все же силуэт, ничем не заполненный. Не заключается ли разгадка в том, что история сама заполняет такие силуэты?.. Человеческого здесь мало.

Что за звук можно уловить в «шуме продолжающейся жизни» (Пастернак) финала?..

Буханье барабанов, топот солдатских сапог.

Картина, множество раз описанная журналистами: тишина в павильоне, режиссер вдохновенно творит; вновь и вновь повторяет актер свою реплику, но режиссер недоволен, требовательный художник, он ищет иного, лучшего. Еще и еще раз повторяется несколько слов; уже все в мыле, измучены до предела, и вот тогда наконец-то решительный голос: «Свет!.. Снимаем!»

«Режиссер добился своего, на глазах произошло чудо искусства».

А я говорю: чепуха! Ничего обычно не происходит, кроме омертвения этих нескольких фраз.

Искусство — снять немедленно, почти без репетиций, сохраняя непосредственность, ловя импровизацию актера.

Трудно схватить на лету живое, одухотворенное человеческое движение, то, что неповторимо, что рождается на глазах впервые. И закрепить на пленке сам трепет душевной жизни.

А «добиваться» нужно до первой съемки. Так мы приготовили с Н. Черкасовым и Ю. Толубеевым «Дон-Кихота» (шесть месяцев репетиций), «Гамлета» со Смоктуновским (два месяца ежедневных встреч у меня дома).

Роль Гамлета мы даже сняли почти целиком до того, как ее начали снимать. На каждую кинопробу (других героев) я обязательно вызывал Смоктуновского. Кадры подбирались так, чтобы в отношениях с другими лицами выявлялась какая-то черта героя.

Месяцы репетиций, неисчислимые примерки, освоения костюма и грима (каждая в своем роде тоже репетиция), фотопробы, кинопробы...

А потом, на съемках, повторить уже найденное?.. Как раз наоборот, начать все заново. Легко отворить дверь и войти в мир, где все тебе хорошо знакомо, вот и можно смело пойти навстречу непредвиденным обстоятельствам.

Волна, на которую должен быть настроен образ, определена.

Хорошему актеру легко помешать и трудно помочь.

Часто мешает себе он сам. Многими способами. Иногда играет вместо одной (написанной автором) роли сразу две. Вторую — собственного сочинения; тут амплуа разные: «интеллектуальный артист», «простой обаятельный парень», «нервный художник».

«Интеллектуальный» не только работает, но и рассказывает, как он работает. Иногда рассказывает так долго и подробно, что работать уже не может.

«Простой обаятельный» очаровывает простотой и обаятельностью всех, кто зашел на съемку.

«Нервный» показывает, как трудно сниматься: все выбивает из творческого состояния.

Артисту приходится в таких случаях не вылезать сразу из двух шкур; третья — собственная — естественно, устает.

Константин Васильевич Скоробогатов на репетициях жаловался: «трудно вскочить». Он не вживался в образ, а вскакивал.

С утра я читаю стихи Блока. Чтобы «вскочить» в сцену.

Смоктуновский перед съемкой просит: давайте разогреемся!.. И фехтует, страстно нападая, репетирует с ходу «во всю железку».

«Разогреться» — тоже хорошее слово.

Помочь хорошему артисту — значит устранить все, что мешает совершенной свободе и покою его духовной жизни. Прояснить, сделать для него видимыми жизненные черты образа, настроить его на лад своих, близких ему жизненных ассоциаций.

Очень хорошо играть — значит не играть. Однако это нечеловечески трудно. Типаж, человек с улицы перед камерой как раз играет: напряжен, скован, неестествен.

На съемке необходимо одновременно видеть множество вещей: глаза актера — не пустые ли они?.. массовку на заднем плане — не пришло ли в голову кому-нибудь жестикулировать не в меру?.. соотношение света на лицах и декорации... одну пару сапог (костюмер выдал по ошибке) среди ног толпы...

Объектив — коварная и злобная штука: хорошее может и не получиться, зато мельчайший промах обязательно обнаружится на экране, испортит кадр целиком.

Может ли реализм, даже поэтический, иметь хоть какое-нибудь отношение к тени отца?..

Призрак как существо, лишенное плоти, никак не давался мне в руки. Ничего путного не приходило в голову. Отчаявшись что-нибудь придумать, я перед съемкой отправился в оружейную Эрмитажа в поисках хотя бы внешнего облика роли. И по этой части ничего не воодушевляло. Безрезультатно я проходил зал за залом; шлемы, нагрудники, латы—все для Каменного гостя на оперной сцене. И вдруг передо мной оказался предмет — ни о чем подобном я мечтать не мог... На полке лежал шлем: забралом было выкованное из стали лицо. В его чертах заключались и какое-то гордое страдание и зловещая мощь. Сам материал — сталь, — невозможный для человеческого лица, наводил ужас. Сразу же представилось сочетание двух лиц: запрокинутого, как бы в судороге боли, стального, а под ним в вырезе шлема — появляющиеся на мгновение, когда речь идет об оскорбленной любви,— глаза, полные скорби.

Шлем был сделан в середине XVI века нюрнбергским оружейником. Даже эпоха точная для нашего фильма.

В зрительном развитии Эльсинора должны как бы вскрываться пласты эпох. Слои времени становятся видны, будто кольца образований на гигантских распилах дерева.

Сцена с Призраком — старинный средневековый пласт, романский слой: каменные лица барельефов, гербы, древняя кладка стен, зубцы крепостных башен. Потом другое образование: фрески и гобелены Возрождения — мир юности виттенбергского студента (покои принца), и, наконец, последнее кольцо: маньеризм парадных залов, перестроенных по заказу Клавдия.

Мне кажется, что в съемочной группе нельзя было бы заменить ни одного человека. Кто кроме Евгения Евгеньевича Енея смог бы выстроить мир Эльсинора, так трудно определимый словами. Без совершенного знания кинематографии режиссером И. Шапиро, без духовного напряжения (в течение каждой съемки!) этого человека, без организаторского дара М. Шостака картину не удалось бы снять.

Мы трудимся вместе десятилетия. В 1925 году встретились мы с Енеем; в 1929 году в «Пикадилли» игралась музыка Д. Шостаковича к «Новому Вавилону».

Это первая картина, когда Андрея Николаевича Москвина нет рядом со мной. Но каждый день можно услышать: Москвин снял бы сцену так... А помните, что говорил Андрей Николаевич...

Ионас Грицюс (его ученик) кажется мне чем-то похожим на него в молодости.

Вот сидит у звукового пульта Б. Хуторянский. Вместе с И. Волком он начинал звуковое кино на «Ленфильме».

Художник-гример В. Горюнов (как прекрасно изменил он пропорции головы Смоктуновского); Е. Маханькова, ассистент И. Вишневская, В. Брейдис—старые, добрые друзья.

Страшно даже подумать: сколько пудов соли мы вместе съели?..

Экспедиция. Таллин. Кейла-Йоа.

Как это ни кажется странным, но немаловажное открытие в стиле (павильонных съемок) я нашел для себя тогда, когда Гамлет, чтобы перейти из залы в залу, открыл двери. Пусть старинные, дубовые, но двери,

через которые все люди входят и уходят. В театре я этого никогда не видел. У Оливье в фильме только проемы арок. Оказалось существенным, что двери в Эльсиноре были, они открывались и закрывались.

А теперь (на натуре) нужно, чтобы Гамлет смог выйти в мир, подняться над ним. Уйти из него.

Не просто в наши дни заниматься фантастикой. Вчера в наш замок зашли солдаты-пограничники. Увидев Призрака, готового к съемке: в латах, шлеме, огромном плаще,— парень в зеленой фуражке, не задумавшись, радостно вскрикнул: «Космонавт!..»

«Эльсинор» у Шекспира — умозрительное понятие. Перевести его непосредственно, целиком в пластику невозможно. На экране не должны быть отдельные части: общий план может быть лишь воображаемым. В ином случае все покажется маленьким, куцым. Стены должны иметь продолжение (за кадром) ввысь и вширь; башни — только некоторые из башен.

Не должно быть отчетливости границ, законченности форм.

Государство, а не только дворец или крепость, сама жизнь, а не только быт такого-то определенного времени.

Государство с его войсками, полицией и торжествами, а не феодальный замок или дворец абсолютизма.

Кажется, выстраиваются основные элементы пластики. Они должны в решающих местах вытеснить стилизацию временно́го (эпохи Тюдоров, английского маньеризма), выразить существо.

Это камень, железо, огонь, земля, море.

Камень: стены Эльсинора, возведенного накрепко государства-тюрьмы с высеченными на столетия гербами и зловещими барельефами.

Железо: оружие, бесчеловечная сила угнетения, стальные рожи войны.

Огонь: тревога, мятеж, движение; трепещущее пламя свечей на торжестве Клавдия; бушующие огненные языки (рассказ Горацио о появлении Призрака); раздуваемые ветром светильники над помостом «мышеловки».

Море: волны, разбивающиеся о бастионы, бесконечное движение, смена приливов и отливов, кипение хаоса и опять безмолвная, бесконечная гладь.

Земля: мир за Эльсинором, кусок поля среди камней, возделываемого пахарем; песок, сыплющийся из черепа Йорика, и горсть праха на ладони странника—наследника трона Дании.

Смерть Гамлета. Вспомнить князя Андрея в «Войне и мире»: «Выражение высшей духовной жизни». Какая-то прозрачная отчетливость главной мысли выступает на лице. Впервые истинный покой, ясность, мудрость.

Четыре образа смерти: звериное издыхание Клавдия, судорога Лаэрта, гримаса боли Гертруды, покой Гамлета.

В лицах — масках смерти — со всей кинематографической натуральностью итог жизни «рабов страсти» и победа Гамлета.

Говоря русскими поэтическими ассоциациями: Гамлет в сцене «мышеловки» лермонтовский; Гамлет в конце — пушкинский.

Способ ведения действия. Монтаж: стык кусков, их длина, соотношение крупности окончательно определяются лишь в репетиции, как бы сами собой образуются в душевном движении актеров.

Нужно не бояться, что слова не дойдут. Их писал Шекспир. Это не текст, который нужно «донести». Лишь бы его не «уронить». А уронить легче всего особой тщательностью донесения.

В одном из наиболее трагических мест Отелло говорит о насморке, а Гамлет перед встречей с Призраком спрашивает: который час?..

Считается, что размышления Гамлета над черепом посвящены тщетности всех человеческих усилий, бессмысленности самой жизни. Однако принц ничего не говорит о работе пахаря или плотника, трудно представить себе шекспировского героя, допрашивающего череп землепашца; «ну, что дало возделывание земли, для чего нужен был хлеб, который ты дал людям?..»

Бессмысленны устремления тиранов, царедворцев, чиновников.

Опять убеждаюсь: общего плана замка нельзя снять. Образ появится только в единстве ощущения разных сторон Эльсинора.

А наружный вид — в монтаже кадров, снятых в различных местах.

Один из наших кадров совсем низкого происхождения. Какой-то купчина построил в Крыму на горе нелепое сооружение: небольшое, «всех стилей». «Ласточкино гнездо»—достопримечательность Крыма, на каждом углу продаются его фотографии.

Тень на море, отброшенная купеческой дачей — один из кадров Эльсинора. На съемке я волновался, дрожал от страха: а вдруг узнают?..

Поток стихов должен стать роем зрительных образов того же поэтического свойства. Здесь, в зрительном, подтекст еще сложнее, чем в слышимом. За толчеей Эльсинора — люди, закрученные вихрем истории; само ее грозное движение: ход войск Фортинбраса, и бег мятежников, и суета придворных. И основа всего — сила мысли, скорбной и гневной.

Буря истории, хаос железного века не могут согнуть «мыслящий тростник».

Иногда сцена получается, когда прежде всего чувствуешь ее ритм, движение. Как будто недурно вышел первый королевский выход — быстрой походкой, почти бегом — Гертруды и Клавдия мимо свечей, факелов, аплодирующих придворных, хоровода танцоров в звериных масках. Это насыщенное людьми и огнями, несущееся пространство заряжено, как мне кажется, шекспировской энергией.

Сцену следовало доснять, но ничего пока не выходит: останавливается ход — основа образа.

В театре слова «Дания — тюрьма» произносят обычно на фоне, наводящем мысли о заключении.

Я ломаю голову, чтобы найти радующую глаз обстановку. Уже снял проход через светлый парадный зал; очаровательные дамы в придворных платьях ведут приятную беседу, доносятся упражнения на клавесине. Вышколенный лакей с почтительным поклоном принимает плащ принца.

Еще один вариант: парк, фонтан блестит на солнце, играют на дорожке дети, проезжает девочка на пони.

В такой среде нужно говорить о Дании — тюрьме.

Никогда я еще не чувствовал такой необходимости пересмотра способов выражения, которыми пользовался в прошлых работах. Произошло ли это оттого, что киноискусство изобрело новые, более кинематографические приемы?.. Нет. Оттого, что в пьесе XVI века я нахожу совершенную новизну рассказа о жизни, истории, человеке.

Ну а форма?

Немолод очень лад баллад,
но если слова болят,
и слова говорят про то, что болят,
молодеет и лад баллад.

(Маяковский)

Мотив Озрика, «только что вылупленных» — нового поколения Эльсинора. Необходим масштаб явления, новизна типа. Вот идет эта вертлявая фигурка на фоне крепостных башен. В руке книга (у него тоже свой гамлетизм), на лице скептическая усмешка, вялые, развинченные движения. А навстречу другие — подобные же Озрики: поклончики, усмешечки. Идет будущее Эльсинора. Они нагло рассматривают принца (он в немилости, говорят, даже потерял рассудок), перемигиваются.

Между «прослушать» и «услышать» — дистанция огромного расстояния. Я не раз прослушивал в театре весь шекспировский текст, но не слышал основного, главного.

Картину жизни, отношения человека и государства, невозможность существования в обездушенном мире — все это, уверен, можно выразить на экране с полнотою большей, нежели возможна на сцене. Да, с большей, произнося меньшее количество слов.

Можно также сохранить поэзию, а говорить прозой.

Встреча Гамлета с Офелией, после сцены Призрака (в ней ни слова), играется «дословно» по Шекспиру. Надеюсь, и образ Офелии, поэтическая атмосфера ее сцен, хранит шекспировские черты, хотя ни урока танцев, ни безумия среди железа в пьесе нет.

Кажется, впервые Клавдий — «мерзавец с улыбкой»; эта улыбка описана Шекспиром множество раз, она сводит Гамлета с ума; в театре я никогда ее не видел. Вероятно, трудно одновременно произносить стихи и улыбаться.

Начинаются особенно трудные сцены Фортинбраса. Идут тяжелым шагом, запыленные, давно не бритые, в замаранных грязью сапогах, в тяжелых доспехах люди огня и железа. Идут действовать. Человек сердца и мысли умер.

Смерть Гамлета. Мгновение полного молчания. Кинокамера медленно движется мимо застывшей фигуры принца, замершего Горацио—по скале: камень, камень во весь широкий экран, щербатый, поросший мхом. Тишина. И после этого долгого, совершенного молчания издали, еле слышно звук: гул, шум, шорох. Чуть ближе, уже громче топот, лязг, стук.

Звук усиливается, все заглушает тяжелый шаг солдат.

Последняя сцена. Сочетание обыденности военной темы (загнанные кони, усталые, тяжело вооруженные люди, армия с марша) и суровых почестей, отданных невооруженному человеку. Гамлета хоронят, как воина, но не парадным торжественным ритуалом, а строгим обрядом, совершаемым действующей армией. Опускаются протозаны — боевое оружие, на них кладут истрепанное в сражениях знамя. К мертвому принцу —спокойно, как заснувший человек, прислонившемуся к скале — подходят четыре капитана — огромных, заросших бородой. Поднял меч офицер, выпалили орудия. Носилки с телом поднялись над зубчатыми башнями Эльсинора. Залп. Пошел вниз государственный флаг.

Не красивое «воины», а «солдатня» — по жизненному понятное слово — вот что важно для этих сцен.

Смерть Офелии, о которой подробно рассказывает королева (свидетель достаточно важный), почему-то в дальнейшем считается самоубийством. Для фабулы мотив ненужный. В чем смысл разговора могильщиков и особенно слов священника?.. В еще одной детали картины общества. Девушке отказывают не только в праве на любовь, счастье, но и в яме, вырытой в покойном месте. Самому поэтическому существу полагался бы лишь «град каменьев» — собачьи похороны.

«Быть или не быть»: стены, в которые Гамлет утыкается, бесконечно блуждая по Эльсинору, проходят сквозь его жизнь — от играющих детей до обучения солдат, — и опять утыкаясь в тупик стены. Знаменитый монолог — лишь начало мысли. Ее завершение — в покое, ясности, в улыбке над черепом Йорика.

«Гамлет»... Дания... XVI век... как все сложно. Но вот как просто у Расула Гамзатова:

С неправдою при жизни в спор
Вступал джигит,
Неправда ходит до сих пор,
А он лежит.

В кадре хочется добиться того, что Гоголь называл «бездной пространства», понимая под этим, разумеется, не дальность зрительного обзора, а множественность ассоциативных возможностей, связь по самым различным закономерностям. Многослойность внешне незамечаемая: действие естественно, движение жизненно.

На каждую съемку замка приходят туристы, заезжие кинематографисты. Я слышу восхищенные разговоры: как красиво!.. Просто чудо!..

А мы обливаемся потом, чтобы не было на экране этих красот.

Какое счастье было снимать Смоктуновского в грязной и рваной хламиде, сидящим на земле. Небо (без живописных облаков), земля, плещет море, камни, человек, обросший бородой, шутит с мужиком, роющим яму.

По-русски отлично говорится: «отмучился». Гамлет находит в конце счастье покоя — он отмучился.

Один из принципов режиссуры в этом случае: качество единичного всегда важнее общего количества. Пять подлинных доспехов из Эрмитажа или несколько сшитых тщательно костюмов предпочтительны тысячным массовым сценам. Самые большие придворные сцены у нас — 40—50 участников, зато каждый человек подбирался, как актер на большую роль.

Никому не кажется странным, что писатель выбирает из десятков слов единственное, наиболее точное, однако режиссер, выжидающий погоды, определенного характера освещения, — дезорганизатор производства.

Так часто упоминаемое «весомо, грубо, зримо» выходит обычно на экране легковесным, наивно наглядным, действительно грубым. Плохие актеры красят текст, подчеркивают «главные» слова, чтобы дошло. А задача в том, чтобы дать лишь толчок творчеству зрителя, чтобы он стал соавтором.

Чудо с истинными актерами состоит в том, что они способны не перевоплотиться, а подключиться к автору. Для этого нет необходимости изучать специальные исследования.

Смоктуновский рассказывал, как больной дизентерией, вшивый, он валялся под мостом, удрав из партии пленных; крестьянка — после ухода немцев-конвоиров — приволокла его в избу; увидев хлеб, он набросился, стал сразу же есть, хозяйка вырвала из его рук краюху, влепила ему пощечину, заорала: «Дурак, подохнешь же!..»

Такой человек и должен играть шекспировского принца.

Вероятно, чувство формы — это тревога, которую нельзя успокоить. Только не расчетливо выбранный стиль. Форма отливается сама, если работаешь всерьез.

Гениальные произведения бессмертны именно потому, что они смертны. У них и одна жизнь и неисчислимое количество смертей. Что нужно под этим понимать?.. Зачатки бесконечных оживлений — соединение частиц, заключенных в произведении с жизнью нового века, клетками новых общественных противоречий. Отмирание каких-то частиц — снятие противоречий прошлой эпохи. Так отмирал пародический слой «Дон-Кихота», тема феодальной мести в «Гамлете».

Отмирает не только отдельный мотив, но и способ письма. Наливается жизненными соками проза «Гамлета», ветшает метафорический стих.

Возможность таких оживлений и отмираний и есть бессмертие, а вовсе не пресловутый академизм: «каждое слово Шекспира свято».

Философия — по Гегелю — эпоха, схваченная в мысли. В века ломки, на скрещении старого и нового, железом проверялось понимание природы человека, его, человека, связи с людьми, человечеством, вселенной. Ветер каждой эпохи раздувал шекспировский костер, и пламя опять освещало черное небо.

Апокалипсические сцены Шекспира мы привыкли воспринимать как особую образность: в дни катастроф появляются какие-то дикие чудища, звери выползают из берлог. Эти метафоры и гиперболы исследованы в специальных работах. Все это, разумеется, интересно...

Однако недавно я прочитал (без метафор и гипербол): после атомного взрыва рыбы выбрасывались на берега и плавниками перебирались по кустам, а птицы вырывали убежища глубоко в земле.

Профессор Токийского университета Ясуо Суэхира много лет собирает факты появления странных обитателей морских глубин накануне крупных землетрясений (информация «Правды»). В 1963 году жители острова Ниидзима поймали «морское чудище» — неведомую глубоководную рыбу шестиметровой длины. Два дня спустя произошло землетрясение.

Наше время пересматривает понятие «фантастического», иногда оно оказывается самым что ни на есть натуралистическим, доподлинно жизненным.

Вот когда я понял толстовское: «заострить, чтобы проникло». Главным, как и в спектакле, остается монолог о флейте.

Английский (ставший академическим) способ игры полного текста в быстром ритме читки приводит к «притуплению» восприятия. В потоке стиха мысль, образ прослушиваются, не «проникают».

Можно произнести все слова и ничего не сказать.

Все это время я стремился перенести на экран трагический масштаб событий и конфликтов, но выразить их не жанром трагедии в постановочных и актерских средствах, то есть особой возвышенностью образного строя, манерой изложения, а, напротив, совершенной реалистичностью, естественностью жизненных движений.

Чтобы все было, «как у людей».

Мы попробовали — из-за латышского акцента — озвучить королеву — Эльзу Радзинь. Хорошая драматическая артистка сказала несколько ее реплик. Артикуляция губ сошлась со звуком: получилась совершенная синхронность, и потерялось что-то важное в образе.

Что же ушло? Масштаб. Гертруда стала маленькой, обыденной. Но Радзинь нигде не становилась на котурны, ее исполнению были чужды декламация, «высокий тон».

Пропала сила страдания. Глубина душевной раны. Вот в чем заключено «шекспировское».

Мы говорим: «правдиво показано». Однако цель искусства иная: «доискаться до правды». Вот и причина трагедии героя.

От чего только не произошло искусство, если послушать специалистов: от полового инстинкта, трудовых процессов, религиозных церемоний...

Разное бывает искусство, вот и разные у него родители. То, к которому я стремлюсь, развилось, вероятно, из чувства справедливости — есть у людей и такой инстинкт. Нелегкий рефлекс, заставляющий вздрагивать, испытывать физическую боль от соприкосновения с неправдой.

У многих художников была гипертрофия такого чувства. Особенно у русских литераторов прошлого века. Не зря вырвались у них названия, как крик, стон: «Не могу молчать!», «Что делать?», «Кто виноват?»

Иногда приходится слушать: художник должен быть объективен, беспристрастен. На каком же горючем движется он тогда?.. На фотографическом проявителе?..

Из всех поучений Гамлета актерам наиважнейшее: «...во всем слушайтесь внутреннего голоса». В нем суть. Художник бессилен, когда в его внутренней жизни наступает ужасающая немота, тогда его можно только озвучить.

«Гамлет» — для меня сочинение, где заключено все, что я любил в искусстве в течение жизни, к чему стремился с детства, еще бессознательно: и формы выражения, и чувства, и мысли (их я понял уже куда позже) — от бродячих комедиантов до темы человека и времени. В этом фильме я оказался в кругу всех своих старых товарищей и учителей: со мной первые любимые клоуны Фернандес и Фрико и дорогой друг Юрий Николаевич Тынянов.

Всем и всему есть место в тени Шекспира.

Сила режиссуры не в упорстве точного выполнения каждой детали замысла, но, напротив, в выгребании лопатой вон всего лишнего, напридуманного, существующего для украшения, для «режиссуры».

Теперь мне стало особенно понятным (для нашего труда «понять» — не просто усвоить, дойти умом, но и почувствовать всем существом так, чтобы иное, обратное стало стыдным, невозможным) то, что писали классики об умении «вычеркивать». Смысл не только в сокращении размера произведения — страницах или метрах, а в насыщенности, густоте выражения, в глубине корней. В ненависти к кокетству, манерности, к завитушкам, к хлесткости, лихости письма. Жизнь и мысли. Все проверяется этой мерой. Она и заставляет вычеркивать лишнее: безжизненное, лишенное мысли.

Хочется, чтобы на экране остались «былое и думы» Шекспира. Сочинение тысяча шестисотого года, прочитанное в год от Октябрьской революции сорок шестой.

В. АРХАНГЕЛЬСКИЙ,
кинорежиссер

Фильм со знаком вопроса

На экранах появился уже третий фильм с титром «Клуб интересных проблем». Что это означает?

Задумывая и начиная создавать серию фильмов «Клуба», мы заботились, конечно, не об эффектном названии, а в первую очередь о своеобразном новом направлении научного фильма, который бы обращался к новой аудитории, возникшей в нашей стране за годы Советской власти. Уровень интеллигентности нашего народа быстро растет. Очень хорошо об этом сказано в «Правде», в статье «Партия и интеллигенция»: «Советская интеллигенция — это миллионы работников, участвующих в создании материальных благ общества, в развитии его экономики...» — миллионы, заметьте! И дальше: «...в процессе строительства социализма общий уровень интеллигентности населения непрерывно растет... труд передовых работников промышленности и сельского хозяйства все более приближается к труду интеллектуальному...» Я выписал эти две цитаты не только с чувством удовольствия, но и с чувством горечи за тех из нас, кто считает не совсем реальным отмеченное положение вещей. А реальность заключается в том, что есть в нашей стране десятки миллионов людей с высшим и средним образованием, десятки миллионов высококультурных людей, и они постоянно испытывают потребность в расширении интеллектуального кругозора.

Создание фильмов для этой новой аудитории требует борьбы с существующим «средним уровнем» научно-популярного кинематографа, зачастую ставшего синонимом чего-то назидательного и нудного. В скольких городах на афишах, рекламирующих научно-популярные фильмы (в том числе действительно интересные) в словах «производство «Моснаучфильма» вычеркивали частицу «науч»! Как же случилось, что кинематограф, популяризирующий науку, потерял какую-то долю своей привлекательности?

Когда-то задачи у научного кинематографа были несложны: рассказать о том, почему молния сверкает и гром гремит, или о том, как работает автомобиль, или почему движется паровоз. Н. К. Крупская в одной из своих статей о кино писала, что кинематограф может перенести человека в разные страны, в разные части света, и это очень важно для людей, которые ничего не видели, кроме своей деревни или своего городка. Так было тридцать лет назад. Просветительный кинематограф сыграл огромную роль в подготовке новой аудитории, о которой я писал выше. Сейчас иное дело. Запросы миллионов зрителей часто оказываются выше среднего уровня обычного «научно-популярного» фильма. За точной информацией современный человек идет в библиотеку, к книге, к газете, к журналу, в кино же он может найти ориентировочную информацию, которую способно раскрыть именно движущееся изображение в сочетании со словом, музыкой. Что же может дать фильм, состоящий из диапозитивов, поясненных текстом, который взят из поверхностной журнальной статьи? Удивительно: журнальная статья вовсе не предполагает прямой иллюстрации, она дает одну-две из них, самых необходимых, оставляя остальное в развитии логики самой статьи. А средний научно-популярный фильм предлагает каждой строчке текста свою картинку.

Право же, кинематограф — слишком мощная пушка, чтобы стрелять по воробьям. А между тем иллюстративный подход к кинематографии оказался весьма живуч, он укоренился даже в среде ученых. Когда обращаешься к ним с предложением сняться в кино, они говорят: «Пожалуйста, снимайте вот эти и эти наши опыты, а мы вам будем разъяснять, что к чему». Между тем те же ученые, когда берутся за перо, совсем не так упрощенно представляют себе план и содержание научно-популярной статьи,

В порядке обсуждения.

ее форму, ее философию, ее научную поэтику. Мы имеем прекрасно оформленные, наполненные глубоким жизненным содержанием научно-популярные книги и статьи, написанные виднейшими учеными. И в то же время на научно-популярном экране бытует иногда упрощенная кинолекция, которая к тому же подчас делается людьми, мало понимающими в кинематографе (а потому и довольствующимися малым).

Фильмы о проблемах науки. Не так-то просто, оказывается, реализовать эту задачу! Общий постулат: проблема на уровне науки уже не умещается в рамках кинолекции любой протяженности. Вывод: надо брать элементарное и элементарно объяснять? Или другой вывод — да здравствуют красивые, современно оформленные киноэссе, которые рекламировали бы романтику и внешний вид науки. Вот ведь, как мне кажется, где находятся два полюса современного научного кино. И вывод напрашивается сам собой: хочешь быть кинематографом — уходи от кинолекции, хочешь раскрыть научное содержание — не будь кинематографом.

И все же практическое решение этого вопроса неизбежно лежит где-то в середине между крайностями. Только это должна быть не аморфная и вялая середина. Это должна быть середина очень динамичная, активно воздействующая на миллионы людей. Это должно быть решение, способное двинуть вперед нашу идеологическую работу. Вот почему в своих фильмах я хочу вести разговор в первую очередь о п р о б л е м е.

Проблема — это всегда драматургия. Проблема — цель работы многих людей. Наконец, проблема — это то, что, как ни странно, требует минимума разъяснений: проблема всегда объект для размышлений. Над проблемой думают, ищут пути решения — здесь всегда выбор, здесь обязательно возможности. И всегда кипение страстей, споры, сопоставление точек зрения, оптимистические прогнозы и катастрофы и снова поиски, и вот наконец первый проблеск догадки, озарение. Это и бурлящий котел науки, о котором мы так мало знаем, и в то же время это уже сама по себе действенная драматургия, дающая богатейшую пищу уму и сердцу. Ибо, конечно, важно знать, что́ такое гены и почему мы их изучаем, но еще больше для нашего мировоззрения, для нашей деятельной жизни важно понимать, почему столько споров о генах, почему гены — одно из семи чудес науки.

У А. Франса в «Книге моего друга» есть прекрасные слова о том, что мы слишком рано объясняем нашим детям, что такое электричество и почему зажигаются спички. Мир, который детское воображение воспринимает удивленно и волшебно, мы упрощаем до банальности. Мы стараемся изо всех сил доказать детям, что ничего особенного в мире не происходит, попросту говоря, внушаем им, что мир банален.

Объяснительный напор кинолекций работает в том же направлении. Но как часто, стараясь разъяснить и пояснить, такой кинофильм затушевывает философию и поэзию современной науки, не дает времени для осмысления вопросов, над которыми трудится современная наука. Поэтому мне неприятно дикторское чревовещание научно-популярных фильмов. Оно лишает меня собственного я, оно пытается внушить мне, что мир прост и что все доступно для понимания — и человек, и наука, и я сам. Современные педагоги все чаще говорят, что учебные курсы должны быть построены не прямо в лоб, а косвенными ходами, создающими возможности для самостоятельной работы мысли, для самостоятельных догадок и открытий. Да, да, они говорят, что школьника надо поставить в положение исследователя, оставить как бы наедине с проблемой (правда, с той лишь разницей, что взрослый ученый не знает или лишь догадывается о путях поиска, а тут пути поиска выстраиваются заранее умелой педагогической рукой). Так обстоит дело с «наиразъяснительнейшей» педагогикой, а кинопроизведение — это явление искусства, это результат работы художника!

Есть изумительные рассказчики и лекторы, но ни один из них не возьмется изложить «Загадки Марса» за двадцать минут, пользуясь диапозитивами и имея в виду объяснение в общем-то явлений довольно известных. Недавно выпущенный фильм «Планета загадок» («Моснаучфильм») — с точки зрения просветительской, и добротный и последовательный — для меня воплощает традицию изжившего себя уровня научно-популярного кинематографа именно своей прямой «разъяснительной» интонацией, исключающей философию, поэзию, романтику, поиск. Прошу понять меня правильно. Я критикую не сам фильм, а традиционный, я бы сказал, старомодный, изживающий себя подход к аудитории и к теме.

Научно-популярный кинематограф очень мало внимания уделяет общественным и г у м а н и т а р н ы м наукам — как будто не существует в природе ни экономики, ни истории, ни права, ни социологии, ни педагогики. Подумаем всерьез и ответственно, что же остается, таким образом, за бортом? За бортом остается тот увлекательный мир, в который на определенной ступени своего культурного развития входит (или должен входить) каждый человек — общественная жизнь. По-видимому, на протяжении большого отрезка времени мы не заботились о воспитании мыслящих людей в такой степени, в какой заботимся сейчас, поэтому-

то и не существовало для научного кино области гуманитарной. Перед нами настоящая тематическая целина, требующая нашего внимания и наискорейшего кинематографического воплощения. Это совершенно новый фронт идеологического наступления.

Серия фильмов «Клуб интересных проблем» предполагает фильмы и о гуманитарных науках. Мы хотим ставить фильмы на экономические, философские, правовые, педагогические темы не только как фильмы, информирующие зрителя о тех или иных фактах науки, но в первую очередь как фильмы, адресованные к общественному мнению.

Пока что «зрительный ряд» фильма на гуманитарную тему всегда очень скуп и статичен: рукописи, диаграммы, фотографии, рисунки, кинопортреты ученых. Все это трудно образуется в фильм. Те, кто занимался историко-революционными фильмами или фильмами об искусстве, знают, что во многих случаях пафос революции или пафос искусства — вот что одушевляет внешне неживое. Одушевить неживой зрительный ряд в описательных фильмах, найти их пафос — дело чрезвычайно трудное. Это несомненно одна из серьезнейших причин того, что материал гуманитарных наук трудно поддается кинематографу, какие бы добротные и интересные темы ни брались.

Мы считаем, что гуманитарные темы могут быть успешно воплощены не в описательном, а в проблемном фильме. Не описание и разъяснение положений и достижений гуманитарных наук, а их проблемы — вот достойнейший предмет для аудитории, которую мы назвали бы общественным мнением. Науки, которые живут больше в слове, чем в изображении, но рассматривают острейшие и актуальнейшие проблемы современности, сами по себе образуют драматическое действие фильма, достойны экрана.

Поиски этого нового содержания и, в конечном счете, поиски нового типа научного фильма (проблемного фильма) основываются на той его новой цели, о которой тоже надо сказать. Ставя ту или иную общественную или научную проблему, такой фильм имеет целью, обратив внимание аудитории на актуальную или жгучую проблему современности, вызвать активное отношение к ней и мобилизовать людей к ее решению. Работа такого фильма будет заключаться в аргументированном призыве к действию, к инициативе. Такой фильм может оказать реальную помощь тому новому, что нуждается в общественной поддержке. Когда-то (и не так уж давно) у нас опасались даже думать о научных фильмах с нерешенной научной проблемой. По нашему мнению, проблемный фильм — фильм, в основе которого лежит как раз нерешенная проблема. Фильм со знаком вопроса в конце. Фильм, лишь подводящий зрителя к выводу и наталкивающий его на самостоятельное решение. Многоточие в конце фильма — это знак доверия к зрителю и в то же время призыв к самостоятельному мышлению, призыв к спору.

Три наших первых фильма из серии «Клуб интересных пробем» — «Шифр альфа-тэта», «Педагогические раздумья», «Битва в Мпорах» — сознательно сделаны с такими знаками вопроса в конце. И каждый из них посвящен лишь одной проблеме. Эти же принципы положены в основу трех задуманных фильмов сборника «Клуб интересных проблем», который мы надеемся сделать в этом году. Вероятно, стоит кратко, но конкретно пояснить эти принципы.

Мы долго думали, с какой проблемы начать? Перед нами целый океан проблем, огромные горизонты современной науки. Снежный человек, возможность прибытия пришельцев из космоса, а может быть, проблема сохранения озера Байкал или одна из проблем социологии — проблема досуга или проблема вала в торговле и промышленности? А может быть, затеять разговор о религии? Все мы видели и продолжаем делать фильмы, разоблачающие религию. Они зачастую построены на разоблачении действительно возмутительных преступлений (главным образом сектантов), но можно представить себе и другой фильм, в котором происходит — с высоких материалистических позиций — осмысление самой «проблемы веры». Верить присуще человеку. Без веры жить нельзя, говорил в свое время Чехов. А может быть, можно — не верить?

А если нельзя не верить, то почему? И, может быть, после вот таких и других вопросов, побуждающих выбирать, решать — при высокой, повторяю, философской позиции,— можно убедить многих и многих людей в том, что вера в божество — наименьшее и наилегчайшее действие из тех, на которые способен человек. У нас сделано несколько фильмов о том, что ожидает мир, если случится война. Разумеется, надо разоблачать милитаристов, будить бдительность народов. Угроза войны — лишь одна сторона проблемы сохранения мира. Но можно сформулировать тему так, что она будет звучать действительно интереснейшим вопросом, зачастую неожиданным для зрителя. Например: раскрыть перед людьми в зримых кинематографических образах перспективу развития мира в условиях всеобщего и полного разоружения, его научные и технические проекты— сколько пищи для ума, какая прекрасная помощь борцам за мир! Или, может быть, сделать фильм о проблеме пересадки органов? Потому что эта проблема, очень интересная и спорная сама по себе, не кончается в науке.

Она переходит в жизнь — потому что у нас нет до сих пор научно-исследовательского центра пересадки органов. Фильм о подобной проблеме мог бы содействовать организации такого центра. ...Это лишь тематическая часть серии «Клуб интересных проблем».

Мы решили начать с проблемы расшифровки электрических сигналов человеческого мозга. Как рассказал бы «просветительный» фильм о новой области науки — исследовании биотоков мозга? В нем прежде всего была бы рассказана история о том, как и где впервые были открыты электрические токи мозга, описаны приборы, с помощью которых эти токи записывают, наконец, представлены советские ученые (такие-то и такие-то), исследующие биотоки и область медицины, где биотоки важны для определения диагноза мозговых заболеваний. Большинство наших «просветительных» фильмов сделаны именно по этой нехитрой (разъяснительной) схеме. Идеологический коэффициент полезного действия этой схемы, признаемся, невелик. Поэтому мы решили сделать фильм, не содержащий ни одного из «пунктов» вышеназванной схемы. Главной мыслью фильма «Шифр альфа-тэта» было утверждение, что в голове каждого из нас заключено слишком сложное и слишком дорогостоящее устройство, чтобы оставлять его работающим вхолостую. Это устройство — наш мозг, нельзя обрекать его на «безмыслие», «бездумье».

Этим мы как бы поставили условие для правильного восприятия наших последующих фильмов. Кстати, «Шифр альфа-тэта», о котором идет речь, некоторыми людьми, привыкшими к просветительной традиции, был сочтен сложным для восприятия. Такая реакция наблюдалась и после просмотра фильма «Битва в Миорах». Но ведь проблемный фильм, фильм, предназначенный для обсуждения, для дискуссии, должен содержать в себе поводы для спора. Поэтому мы так строим фильмы, чтобы они своими драматическими поворотами, неожиданностями логики, вопросами, на которые не дается ответа, будоражили ум и воображение, побуждали активно воспринимать происходящее. Это, на наш взгляд, увеличивает идеологический коэффициент полезного действия в сравнении с традиционным (просветительным) фильмом.

И, наконец, строй и содержание проблемного фильма должны быть такими, чтобы с фильмом можно было работать пропагандисту, агитатору, специалисту в данной области науки. Раз фильмы «Клуба интересных проблем» предполагают дискуссии, то какую-то часть информации о проблеме можно изложить в печатном сопровождении к фильму, адресованному пропагандисту, который будет работать с фильмом. В фильме «Битва в Миорах» мы намеренно не разъяснили, что представляет собой новый препарат, спасший жизни многих людей. Мы как бы нарушили основное правило просветительного фильма — «утаили» важнейшую часть информации. И обсуждение фильма выиграло очень во многом. Было столько вопросов, мнений, точек зрения, что именно в эти моменты аудитория и в самом деле представляла «Клуб интересных проблем».

Мы показывали фильм «Педагогические раздумья» в самых разных аудиториях — от Университета на Ленинских горах до областного семинара директоров школ. И везде вырисовывалась необходимость не только показа фильма, но и работы с ним. Фильм «Педагогические раздумья» был сделан на материале педагогической науки, а также дискуссии о современной школе, прошедшей в газете «Известия». Мы наладили контакт с отделом школ газеты: они нам дали консультацию. Эти возникшие в процессе производства связи кажутся нам принципиально интересными. Лично я мечтаю о сотрудничестве с редакцией газеты, в результате которого родился бы проблемный фильм. Газета с ее активным боевым вмешательством в жизнь обладает, конечно, неизмеримо большим опытом в этом отношении, чем киностудия. Проблемный же фильм ставит своей целью именно боевое вмешательство в жизнь.

В «Педагогических раздумьях» мы решили показать, как такое простое, казалось бы, для большинства зрителей дело, как обучение ребят в школе (не воспитание, а только обучение!), может в одних случаях развить творческую личность, а в других — сформировать человека инертного, безликого. Проблема чрезвычайно острая, прямо душераздирающая.

Нам часто говорили тогда: вы используете материал, который правомерен занять место в газете, в фельетоне или в «Фитиле». Мы отвечали, что элементы сатиры могут быть в анализе проблемы, но мы не родственники «Фитилю», потому что наши задачи в другом: в широкой постановке и обсуждении острых проблем. Наш пафос в полемике, в споре, в утверждении позитивного, в борьбе за возможное.

Идеологическое наступление происходит в борьбе — в борьбе нового со старым, знания с незнанием. Мы видим фильмы «Клуба интересных проблем» как одну из форм этой борьбы, одну из форм идеологического наступления на трудном участке — в новой миллионной аудитории наших зрителей. Поэт сказал: «Мир состоит из звезд и из людей». Для нас мир состоит из звезд, людей и из проблем.



Амина — мать солдата

Девочка стояла у гранитного парапета. Внизу медленно текла Нева. Как все необычно вокруг, как непохожи эти места на ее родину: серые громады домов, на фасадах статуи, кариатиды. Они смотрят сурово и бесстрастно — какое им дело до маленькой казашки. Оглядываются прохожие — необычен наряд девушки: яркое, расшитое бисером платье, круглая шапочка с перьями. Родители собрали все, что могли, бабушка подарила монисто со старинными монетами — на счастье.

Она идет по улице, каждый дом — история. Вот в этом жил акын Пушкин. Сегодня прямо с вокзала, не заходя в общежитие, они пошли к этому дому. Налетает ветер с Невы — зябко, страшно. Завтра первый экзамен в Ленинградском театральном училище. Остальным все-таки легче: Хадише Букеевой и Хайруллиной по семнадцати лет — совсем взрослые. А как с ней? Нет, лучше об этом не думать.

...Первой вызывают Хадишу Букееву. Тихонько приоткрыв дверь, они рассматривают комнату — длинный стол, а в центре — огромный человек, он на голову возвышается над сидящими.

— Кто это?

— Меркурьев. Если поступим, будет нашим педагогом.

Теперь она осторожно открывает дверь...

Меркурьев поднимает голову. Секунду медлит.

— Это что такое? Ты кто?

— Я — Амина...

— Товарищи, я не понимаю, что происходит? У нас что, прием в детский сад? Тебе сколько лет?

— Пятнадцать... Скоро шестнадцать будет...

— Паспорт есть?!

— Джок... То есть нет,— поправляется она.

— Ну, на нет и суда нет. Придется тебе повременить. Поезжай обратно. И только не реви...

— Я никогда не реву,— твердо говорит девочка.

Меркурьев наклоняется над столом и словно про себя произносит:



— Каковы глазищи ...— И решившись:— Ладно. Дадим тебе этюд. Вот так: ты осталась дома одна с маленькими братишками. Пожар! Что будешь делать?..

Она отворачивается к стенке. И сразу всплывает в памяти дорогое лицо — морщинистое, доброе, усталое...

— Апа!— кричит она, запрокинув голову.— Апа!

Она хватает на руки малышей, тащит к окну. Дым, он мешает ей, ест глаза, она почти хрипит:

— Апа-а!!

Меркурьев бросается к ней из-за стола, хватает за руки:

— Стой! Видали!.. До нижней пуговицы мне не достанет. А силенки есть...

Он садится на корточки, теперь они почти вровень. Вынимает платок, вытирает ей глаза:

— Апа — это мама?

— Да.

Он почему-то вздыхает. Встает. Тяжелая рука ложится ей на плечо.

— Я думаю, хватит, товарищи. Иди,— он легонько подталкивает ее.— Будешь учиться.

У двери она оглядывается. Нет, он совсем не страшен — огромный, улыбчивый человек.



«Песня Абая». А. Умурзакова — Ажар

Так они подружились — Меркурьев и «наша маленькая», как он стал называть Амину.

...Она догоняет его на набережной. Задыхаясь от бега, выпаливает:

— Хочу Луизу!

Останавливаются. Он-то понимает, в чем дело: к выпускным экзаменам студенты казахского отделения готовят три спектакля, один из них — «Коварство и любовь».

— Значит, хочешь играть Луизу?

— Очень хочу.

Он опускается на гранитную ступеньку.

— Слушай меня внимательно, курносая. Ты обязательно будешь играть героинь. Но сейчас ты инженю. Играй характерные роли — это твоя стихия. Ну, чего насупилась? Упрямый вы народ, степняки... Ладно, завтра будем пробовать тебя на Луизу. Смотри, втрое будем спрашивать.

...Всем выпуском их направляют во вновь организованный Чимкентский драматический театр. Амина играет главные роли: «Коварство и любовь»— Луизу, «Слуга двух господ» — Смеральдину.

Молодую актрису заметили и в 1940 году пригласили в Казахский академический театр драмы. Ей поручают ответственные роли — казахской девушки Баян в спектакле «Козы-Корпеш и Баян-Слу», а в пьесе «Человек с ружьем» — жену солдата Шадрина. Сценическая удача одна за другой...

Началась война. Амина идет на курсы монтажниц и долгими ночами склеивает пленку, присланную с фронта. И только под утро, возвращаясь домой, вспоминает... Неужели все это было: училище... сцена... Ленинград... Сейчас там обстрелы, голод...

В 1942 году Алма-Ата стала кинематографической столицей. Сюда эвакуировались студии «Мосфильм» и «Ленфильм» — началась работа над восемью фильмами одновременно.

Там, в коридоре киностудии, режиссер Григорий Рошаль встретил молодую женщину в белом халате монтажницы. Узнав, что она когда-то работала в театре, попросил перевести ее в актерский отдел. И снова началось прежнее — учеба, репетиции, работа над дикцией. К концу войны Рошаль приступил к съемкам фильма «Песня Абая». Это был один из первых казахских фильмов — в нем снимались лучшие драматические актеры—Калибек Куанышпаев, Шакен Айманов. Долго искали исполнительницу главной роли, двенадцать претенденток спорили между собой за право играть Ажар.

Неожиданно для всех режиссер предложил Амину Умурзакову. Многие разводили руками, что он в ней нашел? Засомневался Мухтар Ауэзов — актриса по внешним данным показалась ему нетипичной. Режиссер протянул пачку фотопроб.

— Грим я сделаю любому. Но посмотрите ей в глаза. Сколько здесь народного лукавства, молодости, жара.

Она не верила до самого последнего момента. И когда из Москвы пришло короткое «утвердили», Амина всплакнула. Теперь она снова в коллективе. Рядом снимались Ш. Джандарбекова, Д. Тналина. С этим фильмом Амина возвращалась в искусство.

...Наталья Сац еще в 20-е годы организовала первый театр юного зрителя, после войны она возглавила первый Казахский тюз. И вот они встретились — заслуженный режиссер, директор театра и молодая актриса. И первое, что сказала Наталья Сац:

— Почему не пришла раньше? Тебе же нужно зарплату — по заслугам.

— Я согласна на любую. Очень хочется играть в театре.

Тюз надолго стал ее домом. А зритель здесь был особенный. Он, не сдерживаясь, рыдал, когда хотели повесить Тиля в «Осаде Лейдена»; кричал и кидал школьные сумки в Серого волка в «Красной шапочке». Актриса подолгу сидела в зале: смеялась

утром с маленькими; наблюдала вечером — эти приходили в театр учиться жить. Такого зрителя невозможно было обмануть. Роли следовали одна за другой: Джулия — «Два веронца», Шавали — «Алтынсарин», мальчик — «Мятеж». В 1958 году в Москве на смотре театров юного зрителя актриса получила диплом лауреата первой степени.

Все эти годы не прерывалась ее связь с кино. Правда, фильмы, которые последовали за «Абаем» — «Золотой рог», «Белая роза», да, пожалуй, и «В одном районе» — не принесли радости ни зрителям, ни самой Умурзаковой. Драматургический примитив обесцветил краски жизни и в сценарных записях и в даровании актрисы.

В начале 1963 года Амине Умурзаковой принесли рукопись — «Сказ о матери».

— Посмотрите,— предложили ей.— Это еще не сценарий, но характер в наметках здесь уже есть.

А через полгода она впервые встретилась с режиссером Александром Карповым. Спачала приглядывались друг к другу. Потом состоялся разговор начистоту, и режиссер утвердил ее на роль без предварительных кинопроб — он поверил в актрису. Правда, по настоянию Худсовета, пришлось снять несколько эпизодов на натуре, но в ходе дальнейшей работы эти кадры — случай в кино почти невероятный — все целиком вошли в фильм.

Сама Амина рассказывает:

— Съемки мы начали в селе Чемолган — Первомайка. Как только мы приехали, Карпов ушел к старикам казахам и подолгу просиживал с ними. Старики и старухи — народ словоохотливый, и кому, как не им, помнить все тяготы и беды войны.

Актерам он ничего не показывал, но незаметно подталкивал к образу. Запомнились мне его слова: «Ничего не надо выдумывать, ничего не надо играть, ведь в нашем сценарии сотая доля горя и бед, что пережили эти люди».

Снимался эпизод «Битва за хлеб». Снимали удачно. Режиссер доволен. А я чувствую еще какую-то скованность внутреннюю. Вот что-то сидит во мне — не могу раскрыться по-настоящему. Вечером повезли отснятые кадры в город. Я сижу и думаю, ведь только в последнем кадре нашла ключик. Утром приходит расстроенный режиссер — пленочный брак. Придется переснимать эпизод. Вот удача!.. После съемок подошел ко мне Карпов и говорит: «Я думал, вчерашнее и есть то, что надо. А сегодня, оказывается, все иначе и опять — «в яблочко».

Я уже обжила одежду матери, ее платье, и когда шла по селу, все считали меня просто приезжей. Порой дело доходило до курьезов. Догоняя снег, съемочная группа поехала в Усть-Каменогорск. И там местные жители обратились к артистам:



«В одном районе». А. Умурзакова—Айша, Ш. Айманов—секретарь райкома

— Обратите внимание на эту старушку, наверно, очень бедная. Дождь, снег — раньше всех на съемки приходит.

И вот фильм вышел на экраны.

...Далекий казахский аул. Один за одним уходят мужчины на фронт, а возвращаются обратно белые треугольники похоронных. Старая женщина разносит их по селу — извещения о людях, которых она знала живыми. А там, в окопах, в огне сражения,

«Сказ о матери». А. Умурзакова — мать



ее сын. И когда война уже близится к концу, приходит такой конверт и к матери.

Мать идет по степной дороге. Идет и падает на землю, прижимается к ней — помоги. Ветер треплет белые волосы матери, ветер колышет белые стебли колосьев...

— В этом фильме,— рассказывает Амина Умурзакова,— произошло редкое, пожалуй, совпадение в замысле и ви́дении актера и режиссера. Еще до съемок Карпов как бы настроил меня «на волну». Я обычно привыкла спорить с режиссером, отстаивать свое понимание роли. А здесь предложение, которое исходило от меня, режиссер каждый раз дополнял, порой по-своему уже развивал, заострял. Работать с Карповым — удовольствие, потому что от тебя требуют, верят, что ты способна на большее, чем только что показала.

...Письма. Почтальон приносит их каждое утро. Десятки, десятки конвертов. Листочки бумаги— сколько в них горького, сердечного, неостывающий жар души.

Пишет Любовь Космодемьянская, мать Зои и Шуры: «Сказ о матери» взволновал мое немолодое сердце. Я тронута. Поверьте, я устала плакать. Несмотря на то, что прошло столько лет — два десятилетия, я все вижу перед собой. Когда я встретила на экране Амину Умурзакову, у меня возникло ощущение, словно мы давным-давно знакомы с этой доброй, так рано состарившейся женщиной».

Приехавший в Москву Френк Льюпс — турист из США: «К сожалению, в Соединенных Штатах Америки мы привыкли в основном к фильмам, в которых проповедуются убийство, ограбление, гангстерство. Но в последние годы кинематографисты моей страны все чаще стали понимать, что кино — это прежде всего искусство.

С большим успехом в нашей стране демонстрировались советские фильмы «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Иваново детство». Для многих из нас они стали откровением. И вот только что в кинотеатре «Метрополь» я посмотрел «Сказ о матери». Прошло больше недели, а я не могу прийти в себя. Эту картину непременно должна увидеть Америка. Эту картину обязательно должны увидеть мои дети и товарищи моих детей».

С фильмом «Сказ о матери» Умурзакова побывала в Индонезии, Индии. Но, пожалуй, самой радостной стала для нее поездка в Ленинград.

...Город юности. Снова набережные, медленные воды Невы. Здесь, на стрелке, Амина-выпускница прощалась с Меркурьевым... А вечером она поедет в гости к морякам Кронштадта и будет читать Джамбула: «Ленинградцы, дети мои, ленинградцы, гордость моя...» — и не удержится, заплачет, и старый балтиец, капитан первого ранга, дочитает стихотворение за нее...

Амина Умурзакова идет по городу. Все знакомо, знакомо до боли. Даже памятник Пушкину у Русского музея, который она видела только на фотографиях. Пушкин стоит свободно, откинув руку, словно обращаясь к неведомым потомкам, словно приглашая в дальние дали. Пунцовую розу и пушкинский томик на казахском языке оставляет она на пьедестале...

Алма-Ата **Н. БАБОШИН**



Нуждается ли композиция в защите?

Композиция в опасности! Об этом возвестил критик В. Назаренко, назвав свою статью «В защиту композиции»*; при этом наиболее грозным врагом композиции является автор книги «Композиция фильма» Н. Крючечников!..

В чем же моя вина перед композицией? По мнению В. Назаренко, в намерениях умыкнуть у композиции самую основную ее ценность— мысль. «Композиция — вне мысли?» — именно так озаглавлена часть статьи, относящаяся к моей книге.

Можно было бы оставить без внимания это удивительное истолкование существа композиции, не имеющего ничего общего с моими взглядами. Однако книга «Композиция фильма» была издана малым тиражом, разошлась более пяти лет назад, теперь ее мало кто знает, и мне не хотелось бы, чтобы нынешний читатель имел о ней представление в изложении В. Назаренко, исказившего ее смысл.

По сути дела, мне не с чем полемизировать, ибо критик не выдвигает новых положений о композиции, противоречащих моим. Вызывает возражение другое — метод критики, когда оппонент вместо спора по существу обрушивается на взгляды, им самим изобретенные и приписанные «противнику».

Пытаясь доказать, будто бы я рассматриваю композицию как «безмысленное» расположение событий, В. Назаренко использует пример из той главы, где говорится о различии в построении прозы, сценической драмы и фильма и как классический образец прозаической композиции анализируется структура небольшого отрывка из «Станционного смотрителя» А. С. Пушкина. Не буду спорить, удачно или неудачно озаглавлены мною сцены из этого отрывка. Вероятно, можно было обозначить их содержание и более точно. Но стоило ли это третьестепенное место в книге избирать основным предметом дискуссии? Однако критик, опираясь именно на этот перечень сцен, берется изобличить меня в непонимании принципов художественной композиции.

В. Назаренко утверждает, что я рекомендую при экранизации изъять описание лубочных картинок в жилище Самсона Вырина и этим, стало быть, толкаю будущего экранизатора на стезю упрощения пушкинского художественного замысла. «Картинки — важное звено образной мысли, — поучает В. Назаренко и в связи с этим заявляет: — Это не занимает Н. Крючечникова. Более того, он твердо уверен, что «при экранизации повести и при необходимости сохранить все мотивы, содержащиеся в ней... для концентрации действия во времени... пришлось бы отказаться от отдельных сцен, показывающих, как приезжий рассматривает лубочные картинки и убранство жилища станционного смотрителя». Приведя эти слова, В. Назаренко вопрошает: «Не поразительно ли! Автор книги о композиции расценивает лубочную историю блудного сына всего лишь как деталь «убранства жилища», не замечает, что это как раз один из необходимейших в повести «мотивов» художественной композиции...»

Для того чтобы приписать мне по меньшей мере странную мысль о сведении экранизации прозы к сумме неосмысленных действий, критик берет мой текст книги и монтирует его по-своему, заменив самое существенное многоточиями!

В действительности же в «Композиции фильма» написано нечто иное: «При экранизации повести и при необходимости сохранить все мотивы, содержащиеся в ней, сценаристу, очевидно, пришлось бы изменить построение сцен, стремясь к тому, чтобы события на экране разворачивались в минимальном реальном времени. Иначе из маленькой повести пришлось бы делать двухсерийный фильм. Кинодраматургу, вероятно, потребовалось бы для концентрации действия во времени *совместить ряд действий и мотивов в одном месте действия*, прибег-

---

* *Вадим Назаренко*. В защиту композиции, «Искусство кино», 1965, № 4.

нуть к параллельному изложению многих мотивов и событий. В приведенном здесь отрывке, например, наверное, пришлось бы отказаться от отдельной сцены, показывающей, как приезжий рассматривает лубочные картинки и убранство жилища станционного смотрителя. Вместо этого понадобилось бы одновременно с действием (допустим, во время беседы за столом) дать одну-две зримые детали, характеризующие обстановку, а отношение рассказчика к ней передать параллельно зрительному ряду через краткий дикторский комментарий или диалог с хозяином почтовой станции».

Не видно ли из этого, что мои соображения о перестройке прозаической сцены в кинематографическую не имеют ничего общего с тем, что преподнес читателям В. Назаренко?

«Затруднения теоретиков в основном состоят в том,— продолжает В. Назаренко, — что не удается разобраться, как «сосуществуют» (вернее — как образуют единство) изображенные сцены жизни и художническая мысль... И, двигаясь по пути наименьшего сопротивления, теоретики зачастую сводят композицию к расположению событий».

А между тем затруднения-то эти мнимые, ибо произведение искусства, построенное на изображении сцен жизни, событий, лишенных художнической мысли, само по себе абсурд. Никто не оспаривает возможности реализации авторских мыслей в структуре пьесы или фильма и иными средствами, помимо событий. Но почему же, однако, если драма скомпонована из событий, то они, используя выражение В. Назаренко, непременно «голы», то есть лишены авторской мысли?..

Вынеся в один из подзаголовков своей статьи риторический вопрос «Итак, что же компонуется в фильме?», В. Назаренко пытается вывести теоретиков из «затруднения» собственным определением существа композиции. Вернувшись к «Станционному смотрителю» и проследив поведение Вырина в одной из финальных сцен повести, критик приходит к следующему выводу: «Сложнейшие внутренние оттенки выявлены именно композицией, только расположением обстоятельств в читательском времени».

Надо же было на протяжении многих страниц выступать против событий как основы композиции, чтобы прийти к заключению, что композиция— это только расположение обстоятельств! Ведь обстоятельства — это не что иное, как с чем-либо связанные события или же условия возникновения событий. Так разговор о предмете композиции превращается в словесную казуистику.

И вот итог умозаключений полемиста, который так определяет задачу своих заметок: «подчеркнуть подлинную природу композиции фильма — композиции не только событий, но и их осмысления».

После этого «оригинального» заключения невольно хочется задать вопрос: «Неужели тов. Назаренко всерьез считает, что все другие авторы работ по теории композиции фильма придерживаются противоположных взглядов, то бишь полагают, что в фильме надо изображать события неосмысленные?.. Уж одну-то работу на эту тему — «Композицию фильма», на которую полемист так лихо обрушился в начале статьи, он должен был прочитать? А прочитав, как мог он не заметить специального раздела «Композиция и идейный замысел», где изложено именно то, за что ратует критик, и где, в частности, написано: «Композиция — это не какое-то подспорье, но одно из основных средств выражения идеи. Отбирая, сопоставляя, выстраивая в единое целое отдельные элементы художественного произведения, мы тем самым ищем наиболее удачную форму для выражения художественной мысли, идеи произведения искусства».

Таким образом, никакого покушения на изъятие у композиции мысли не было, следовательно, не было нужды и в адвокате композиции. В. Назаренко понапрасну тратил силы, тараня ворота мнимого противника, давным давно распахнутые настежь.

«Композиция фильма», наверное, содержит и действительно спорные положения, которые могут послужить предметом истинной полемики, но нельзя оспаривать в книге то, чего в ней нет и в помине.

В заключение уместно напомнить, что метод спора, использованный В. Назаренко, в данном случае не нов; мой критик прибегал к нему неоднократно. Так, в прошлом году в передовой статье журнала «Вопросы литературы» (№ 6) было сказано следующее: «Вместо остроты — скандал, вместо доказательного спора с оппонентами — шельмование, вместо серьезного анализа — псевдотеоретическая схоластика — вот с чем сталкиваешься во многих работах В. Назаренко. И хотя об этом писалось и говорилось неоднократно, В. Назаренко остается верен себе». А полгода спустя в редакционной статье того же журнала (1965, № 1) было написано: «Полемика по существу у В. Назаренко вообще не в чести: ей предпочитаются нередко всевозможные схоластические «фигуры».

Я не могу целиком солидаризироваться с этой излишне запальчивой и резкой оценкой деятельности критика. Однако не ясно ли, что В. Назаренко никак не хочет полностью расстаться с прежними методами полемики, проявляя в этом отношении завидное постоянство.

Н. КРЮЧЕЧНИКОВ

ИСТИНА МАСТЕРСТВА. ИСТИНА ТАЛАНТА

Развитие жизни позволяет нам думать, что нет незаменимых людей. Ибо жизнь остановить невозможно, и на смену одним именам приходят новые. И все же в каждом поколении остаются в памяти современников единицы.

Не повторился Эйзенштейн, так же как не повторились Довженко и Пудовкин. Наше киноискусство продолжает свое развитие с другими талантливыми людьми. Но тех уже нет.

Я думаю, что мы вправе так же сказать и о Петре Алейникове, который прожил свою жизнь в киноискусстве без официальных почестей, но был выдающимся актером среди нас. Потому что он обладал удивительным качеством — оставаться близким нам человеком, нашим современником во всем, что удалось ему сделать в искусстве. Ни в одной из сыгранных им ролей мы не увидели швов профессии. Он был достоверен, как сама жизнь. И при появлении его на экране мы всегда могли подтвердить — да, так было, был такой человек, с таким именно характером. Он обладал удивительным талантом соединять свою натуру с образом героя, воплощаемым им на экране. И именно за эти его качества так долго и преданно любил его наш зритель, так долго помнил все, что он сделал, несмотря на то что последние годы он, к сожалению, работал мало.

Я начинала свою кинематографическую судьбу вместе с ним, если не считать ранних моих фильмов, которые, увы, ничему меня не научили, исключая работу с Пудовкиным в фильме «Дезертир».

Я навсегда запомнила появление Алейникова в Ленинградском институте сценических искусств, куда он пришел «учиться кинематографу», как он сказал. Уже само его появление было аттракционом. Длинный мальчик с поразительными глазами — в красной футболке, босиком... Он пришел учиться к режиссеру С. Герасимову. Первая его большая роль была в фильме «Семеро смелых», где он играл Молибогу. Этот фильм объединял учеников Герасимова. Сценарий писался Юрием Германом и режиссером фильма на заранее выбранных людей, что заложило основы тех принципов воспитания актера, каким и следует Герасимов до сих пор. Среди нас только Н. Боголюбов был уже в ранге мастера. Все мы начинали свою судьбу как ученики. Но, вспоминая эти годы, я со всей ответственностью могу сказать, что Алейников опередил нас своим проникновением в органику кинотворчества. Он понимал с полуслова поставленные перед ним задачи и переживал каждое мгновение перед камерой, как если бы это было продолжением его собственной жизни. Можно было только удивляться тому, как он находил драгоценные подробности характера своего героя. Когда? Мы все жили вместе, рядом. В условиях сложных экспедиций, когда по минутам были рассчитаны и съемки и сон. И всякий раз меня поражало, как органично он умел приблизиться к истине человеческой страсти. Его внимание, сосредоточенность, пристальность взора в соединении с профессиональным покоем доставляли радость в сложном процессе создания фильма.



Человеческое обаяние Петра Алейникова неповторимо. Им проникнуто все его творчество. Это великий дар. Как владел им этот чудесный артист!

Последний раз я видела его работу в фильме «Они не пройдут» режиссера Зигфрида Кюна. Он говорит одну фразу из трех слов: «А ведь война». Но сколько горькой мудрости в интонации! Какое печальное удивление в глазах... Истина мастерства. Истина таланта.

Тамара МАКАРОВА

«Большая жизнь»



«Они не пройдут»





И. КОКОРЕВА

Неделя на Майне

На Третьей неделе азиатского фильма во Франкфурте-на-Майне из пятидесяти представленных на конкурс картин четырнадцати стран лучшей была признана картина студии «Киргизфильм» «Зной», поставленная молодым режиссером Ларисой Шепитько. В дипломе, полученном советскими кинематографистами, сказано: «За вклад во взаимопонимание между народами Азии». Как это произошло, видимо, небезынтересно узнать нашим зрителям, испытывающим естественную гордость за каждый успех отечественного киноискусства.

«Вы заметили, как изменился наш город?» — это был первый вопрос, заданный нам на земле Гессен. Изменился? Признаться, я с новым интересом стала вглядываться в бегущие навстречу дома, разукрашенные вывесками и витринами, в знакомые улицы, площади, старательно фиксируя новые приметы. Да, пожалуй, за последние годы прибавилось шума, пестроты. Появились стенды с гордыми словами «Мы строим метро!», а под ними километры разрытых мостовых, в траншеях — строители, как выяснилось потом, в основном испанцы и итальянцы — дешевая наемная сила.

Театр «Турм», где будет проходить фестиваль, встретил нас большим белым плакатом, спокойно анонсирующим событие. Снова повеяло знакомым: все неброско, не на показ, но добротно, хорошо подготовлено. Нет, решительно мы погружались в ту же среду, в ту же обстановку, что и два и четыре года назад. И чем больше приходило ощущение пережитого, тем больше рождалось сомнений. Как пройдет наша нынешняя встреча на экране и в жизни с киноискусством стран Азии? Как будут восприняты те изменения в нашем киноискусстве, которые были вызваны самой жизнью? Как отнесется на этот раз немецкий зритель к фильмам советских республик, все ли будет понятно? А в этом никак нельзя было быть уверенными! Ежечасно буржуазный город обрушивает на человека гигантские запасы духовной отравы, накапливаемой годами и десятилетиями. Сама атмосфера Франкфурта, с его культуртрегерскими замашками и потоком иностранцев, странствующих и осевших там, с крикливой газетной разноголосицей, где соседствуют сообщения о важных политических событиях и заурядных уличных скандалах, с ошарашивающими киноафишами заграничной продукции, призванными прикрыть кризис немецкого кино, который признают самые ответственные лица, атмосфера города, в котором ночных баров больше, чем театров и кинозалов, вполне способна сбить с толку жителя или, по крайней мере, воспитать в нем терпимость, равнодушие ко всему новому, малоизвестному. А ведь далеко не безразлично, с какими нравственными и эстетическими критериями придет зритель в зал, с запасом каких мыслей и чувств будет следить за экраном. От его соучастия в действии во многом зависят и резонанс отдельных картин и всего фестиваля, его характер, направление.

Для показа на Неделе были представлены фильмы самые разнохарактерные — и большие игровые, вплоть до двухсерийных, и совсем короткие — на десять-тринадцать минут: среди них были и строго документальные, иногда с научным уклоном и видовые. В программе Недели — различные встречи, пресс-конференции. Намечаем и нашу — в день показа первого советского фильма «Звезда Улугбека» (студия «Узбекфильм»). Среди участников и гостей немало знакомых имен. Представлены новые работы японского режиссера Имамуры, индийских Бимала Роя и С. Сингха, молодых, но уже известных постановщиков Демократической Республики Вьетнам Ван Тонга и Тран Ву; в числе исполнителей главных ролей — талантливые актеры. Критики и представители прессы не только от ФРГ и стран Азии, но и от журналов и газет многих стран мира. Большой интерес к фестивалю проявляют радио и телевидение.

Уже от первых встреч и впечатлений складывалось убеждение, что у приехавших одни цели и намере-

ния: познакомить друг друга с жизнью своих народов, с их культурой, бытом, обогатить свои знания и представления о современном человеке, о развитии общества, поспорить, понять чужую правду, в чем-то разубедиться самим или укрепиться в своих позициях. Словом, было много надежд на встречу достаточно серьезную, на соревнование острое, на взаимообогащение, которое так необходимо искусству. И нашим предчувствиям суждено было оправдаться. Но сначала о том, что могло этому помешать.

В обстоятельном проспекте довольно уплотненных ежедневных просмотров сообщалось о какой-то «специальной» программе японских фильмов. (Надо сказать, что в подражание этому под финал фестиваля на экране появились и два «особых» южнокорейских фильма.) Это тем более заинтриговывало, что в основную программу, по слухам, были включены достаточно интересные национальные картины. «Особым» фильмам сопутствовала и специальная реклама — в газетных информациях, афишах. Для их успешного «продвижения» во Франкфурт приехала группа продюсеров, не проявивших, правда, ни «особого», ни какого-либо вообще интереса к проблемам киноискусства, обсуждавшимся на фестивале, к кинопродукции стран, представленных на нем. «Особыми» фильмами потчевали зрителей почти каждый день, и главным образом после полуночи. Первая же картина — «Ярко-красная роза» — не оставила никаких сомнений ни в характере этой программы, ни в ее эстетической «ценности». Экраном завладели проститутки, бандиты и детективы всех мастей — преуспевающие и опустившиеся, бодрящиеся и разочарованные, сказочно богатые и разорившиеся. Что выбрать из всего этого довольно-таки одряхлевшего голливудского аксессуара — авторам картин было, по-видимому, безразлично. Главное — хорошо все это встряхнуть, перемешать и выдать зрителю в максимально «выигрышном» виде. Фильмам этим, естественно, сопутствовали скандальные названия, вроде «Уличный торговец сексом», «Ворота плоти» и т. п. По-видимому, японские продюсеры рассчитывали «потрясти» зрителя и проникнуть тем самым на западногерманский кинорынок. Чем кончилась эта атака, можно судить по короткой и злой реплике «Франкфуртского обозрения»: «Такого «горячего товара» достаточно и в соответствующих западных фильмах». И это при весьма ощутимом долготерпении немецкой критики по отношению к кинематографическому бизнесу!

Крайне огорчительно, что особая японская программа оказалась не единственной попыткой следовать дешевым западным образцам. Насквозь подражательной, лишенной элементов какого-либо национального самосознания оказалась филиппинская картина «Зигзаг», где нескольким актерам-филиппинцам отведена роль жалких оруженосцев при некоем «белом» супермене, сражающемся с муляжными врагами. Из набора голливудских штампов состоит и пакистанская картина «Моя дочь», где роль ковбоя передана маленькой девочке. Она ловко обманывает бандитов, не погибает ни на море, ни на суше и весьма профессионально использует в схватках сразу по два пистолета.

Как и следовало ожидать, коммерческая струя обернулась против ее же поставщиков, и довольно скоро стало очевидно, что в угоду моде или по более существенным мотивам в кинопродукции некоторых азиатских стран образовались невосполнимые пробелы.

Встрече на Майне суждено было подвергнуться и другому более серьезному испытанию. По-видимому, кое-кому хотелось придать этой дружеской встрече азиатских кинематографистов оттенок нездоровой политической сенсации. Одна влиятельная газета поторопилась сообщить, что неделя во Франкфурте имеет «политический акцент». И далее неоднократно упоминалось об отказе от участия в Неделе Ирака, Сирии, Иордании из-за показа на нем израильских картин. Газеты не замедлили опубликовать протест, поступивший из Южного Вьетнама по поводу демонстрации картин Демократической Республики Вьетнам. Завидную оперативность и темперамент проявляла пресса в этих случаях, хотя куда более важные события Недели не находили своевременного отклика. Лишь в последние дни начали появляться в газетах отклики на первые просмотры.

Не обошлось и без откровенно тенденциозного наскока на искусство демократических стран. Так, в канун демонстрации фильмов Демократической Республики Вьетнам одна из крупных газет, видимо, формируя мнение зрителей, писала, что «в любом случае коммунистическая промывка мозгов у публики не имела бы успеха». Насколько несостоятельными оказались эти прогнозы, можно судить по тому волнению и искреннему сочувствию, которое охватило зал с первых же кадров фильма «Крапивник», рассказавшего с удивительной простотой и задушевностью драматическую историю гибели маленькой девочки, спасшей ценой жизни свою деревню от налета диверсантов, засланных из Южного Вьетнама. Зрители были действительно подготовлены к восприятию этого честного, правдивого фильма, но отнюдь не теми умозаключениями, которые шли от намерения поставить заслон между экраном и публикой.

В эти дни Франкфурт-на-Майне, как и многие другие города Германии, гудел, как потревоженный улей. Пришли вести о том, что американцы применили в Южном Вьетнаме газы. Многочасовая демон-



«Хиросима—страдание»



«Лавина»



«Окинава—Хамаури»

«Дневник Суэко»

страция жителей Франкфурта была многолюдной и бурной. «Сначала газы, потом атомные бомбы!» — протестовали плакаты. Да, действительно, Франкфурт трудно было узнать! Вот когда по-настоящему вспомнился первый вопрос, с которым к нам обратились на земле Гессен, хотя, возможно, он имел несколько иной смысл. Такой Франкфурт не мог не сопереживать картинам народов, отстаивающих свою независимость. Но как же разошлось при этом его мнение с действиями официальных властей!

Известно, что боннская цензура дважды просматривала фильмы Демократической Республики Вьетнам и одну из трех картин — документальную ленту «10 лет успехов ДРВ» — не пропустила. Любопытно, однако, что та же цензура нисколько не возражала против потока фальши и лжи, которые под видом документов обрушили на зрителя некоторые страны.

Весьма показательно, например, была составлена программа Малайзии: четыре фильма (конечно, под рубрикой «хроникальных») и все об одном и том же: как великолепно находиться под властью иностранного капитала и политики...

В состязание по выражению верноподданнических чувств не замедлила включиться Южная Корея. Американцы в этом фильме, названном «Приглашение в Корею»,— не более как благородные гости, туристы, с восторгом и почитанием принятые в корейском доме. Слащаво-умильная интонация, в которой выдержана вся картина, не оставляет сомнения в ее угоднических целях.

Выполненным по прямому политическому заказу выглядел и фильм «Посольство из Вьетнама» (Южный Вьетнам), в котором хотя и рассказана правда о народном негодовании и протесте против режима Дьема, но все правдивые эпизоды демонстраций и столкновений на улицах южновьетнамских городов, протеста буддистов неожиданно обернулись похвалой в адрес новой марионеточной власти. Оказывается, с ее приходом народ полностью умиротворен и счастлив. Жаль, что подлинно документальный материал, выражающий ненависть народа к иноземным ставленникам, использован так спекулятивно.

Однако вся эта шумиха и суетня нисколько не помешали настоящей дружеской встрече киноискусства стран Азии со зрителями ФРГ, которые вполне способны на независимое мнение и объективные оценки. Эти зрители поняли правду и силу советского киноискусства, они были солидарны с теми прогрессивными идейными и художественными тенденциями, которые с очевидностью выявились на фестивале.

Что приковывало интерес, вызывало споры, что более всего поразило воображение участников и зрителей Третьей азиатской недели кино? Радовали, конечно, и отдельные яркие картины, и своеобразное дарование некоторых авторов, и удачные дебюты артистов, и чисто кинематографические достоинства фильмов. Но все же не это было главным, не это группировало или разъединяло участников фестиваля. Неприкрытая правда жизни в ее объективном изображении, реализм мышления и способ его выражения — вот главная тенденция фестиваля. Она возникла в первых же индийских картинах, открывших Неделю, затем, нарастая и углубляясь, перешла в японские и, наконец, завершилась в новом качестве в советских, получив полное признание фактом присуждения диплома картине «Зной».

Все семь фильмов Индии (три художественных и четыре документальных) отличались достоверностью отдельных образов и ситуаций, но лишь два из них —«Ткачи» и «Лавина» — открыли зрителю нечто новое об этой стране и ее народе. Только полчаса идет фильм «Ткачи» режиссера Фали Билимория, но сколько новых знаний и представлений о труде ткача, о жизни рабочего человека Индии дает этот фильм, как метко подсмотрел глаз режиссера за поведением человека у станка, дома, в семье, в кругу товарищей. Мы увидели людей, ищущих выхода из привычного круговорота жизни, труда. Перед нами были не артисты, а реальные лица, возникло настоящее художественное обобщение, в котором заключены и правда жизни, и обличение, и протест. Таков результат работы художника — исследователя жизни, в лучшем виде использующего приемы «синема-верите».

Не торопится с выводами и режиссер С. Сингх, медленно разворачивая действие своей «Лавины». Он и сам приглядывается к жизни и зрителей приучает к этому. Действие фильма происходит «на краю земли» — в далеких Гималаях, где, по мысли автора, человек более «обнажен» в своих чувствах и поступках, чем в условиях цивилизации. Людям трудно живется, все завоевывается ими в борьбе. Кульминация фильма — эпизод обвала в горах, великолепно разыгранный и снятый. Он производит впечатление документального — так правдивы и естественны люди и все вокруг них. Обвал приносит несчастье крестьянину, и он мстит за обрушившееся на него зло другому — такому же бедняку; происходит жестокая схватка двух без вины виноватых. Но в конце концов в каждом побеждает Человек, его достоинство: оба они возвращаются домой. Это фильм тяжелый, но есть в нем вера в лучшее будущее людей.

Сингх — явный противник априорных представлений о жизни и человеке. Он хочет быть сначала их исследователем, а потом уже судьей. От режиссера не ускользают те нюансы и подробности, от которых часто зависит уже всем очевидный резуль-

тат. Он исследует причины поведения, истоки и повороты человеческой судьбы. И его приговор над жизнью должен явиться следствием увиденных и распознанных им процессов.

Трудно, правда, согласиться с утверждением Сингха о том, что представленные на Неделе индийские фильмы — явление новаторское. Авторская позиция в этих фильмах и стилистика картин не очень новы. Однако это достаточно оригинально для индийского киноискусства, отдающего немалую дань мелодраматическим штампам.

Неторопливое раздумье индийских художников о жизни сменили страстные, обличительные японские фильмы, в которых многие кадры и сцены как кровоточащие раны или удар хлыста. Они рождали ощущение какой-то страшной угрозы, нависшей над миром, удушающей атмосферы, из которой нет выхода. Это началось с картины «Хиросима — страдание», в которой превалируют обнаженная боль, человеческое несчастье, непоправимые потери, неверие в возможность что-либо изменить. Человеку остается только умереть после того, что обрушила на него Хиросима.

Еще более тяжелое впечатление оставила картина «Отщепенцы», хотя по художественному мастерству она, на мой взгляд, была непревзойденной на этой неделе. Отщепенцы — это подростки, оказавшиеся на дне общества. На экране проходят картины не просто праздного, а отвратительного, растленного времяпрепровождения юношей, почти мальчиков. Для них не существует ничего святого, они ничто не уважают, не ценят, не любят, готовы все разрушить, исковеркать, убить. Это уже не люди, а их подобие, со зверскими наклонностями и инстинктами. Такова правда жизни. Таких «мальчиков» немало в Японии, в которой, как известно, рост детской преступности — чуть ли не общественная проблема номер один. Но художники сказали бы полуправду, только обрисовав тяжелейшее несчастье страны. Они попытались заглянуть и в глубь жизненных фактов. В чем же дело, где истоки явления? Заложено ли оно в самой природе человека или причины — в условиях жизни? Авторы фильма не дают прямого ответа, но они явно полемизируют с теми, кто утверждает первое. Одну банду полиция вылавливает. Начинает как будто нормально функционировать школа, довольны учителя: порок наказан. Но тут же повторяется начало картины: мелкая кража, пронзительный полицейский свисток, погоня за подростками... А дальше пойдет тот же знакомый путь преступлений.

В фильме режиссера Имамуры «Дневник Суэко» нет того натурализма и отчаяния, которые характерны для «Отщепенцев». Картина сделана в форме лирического дневника мальчика, переживающего «взрослую» драму своего шахтерского поселка, жители которого заняты тяжелым трудом, отнимающим у человека все его нравственные, умственные и физические силы. Но тот душевный разговор, который ведет автор со зрителем, разряжает удушающую атмосферу, в которой он происходит.

Просмотрев все японские фильмы, зритель так и не смог получить ответа — на что же надеяться и чего ждать от жизни? Страшная и суровая правда воспроизведена на экране. Но только констатировать действительность — это далеко еще не вся правда об этой действительности.

Именно поэтому оказалась закономерна победа киргизского фильма «Зной». Об этом фильме, поставленном по повести Чингиза Айтматова, немало сказано в нашей прессе, и нет необходимости все это повторять. Но когда наши советские художники одерживают верх в серьезном состязании над весьма значительными талантами, сформированными буржуазным миром, это не может не заставить нас острее почувствовать всю глубину и особенность их творчества и мастерства. Да, весьма скромная и спокойная по манере изображения картина «Зной» раскрыла зарубежному зрителю сущность подлинно гуманистических взаимоотношений людей, рассказала правду о новых и отмирающих явлениях в социалистическом обществе. Не могла породить эта картина, подобно японским фильмам, ощущения безысходной тяжести, ибо в ней есть перспектива жизни, понимание неизбежного процесса общественного развития, движения вперед, понимание характера нашего современника, во всех обстоятельствах не утрачивающего качеств борца, гражданина.

Несколько слов о резонансе другой нашей картины — «Состязание» (студия «Туркменфильм»), поставленной молодым режиссером Б. Мансуровым. И не только потому, что это великолепное художественное произведение. Сказать просто об этой картине, имевшей большой успех на Неделе, что она против войны,— ничтожно мало. Она о судьбах народа, о назначении человека в обществе, о мире и войне, в их широком социальном и философском смысле. Фильм этот как симфония, в финале которой звучат идеи добра, мира и созидания, победившие все то, что стоит у них на пути. Но к этому финалу автор, а также, по его пониманию, искусство и жизнь приходят нелегко, через ожесточеннейшую борьбу.

Очень близкой «Состязанию» оказалась картина кипрского режиссера Ниноса Микелидиса «Элен»— близкой прежде всего по мироощущению и даже в какой-то мере по стилистике, хотя она документальная. Микелидис выступил со страстным политическим монологом, адресованным к своим соотечественникам. Он рассказывает о прекрасном прошлом

своего народа и стремится возбудить в нем гордость, воззвать к его национальному достоинству и самосознанию. Картина построена на сопоставлении величественного прошлого народа и его героического настоящего. Она создана на собственные средства Микелидиса и деньги его друзей. Это первое национальное кинопроизведение Кипра, в нем бьются сердце и кровь народа, жаждущего независимости.

На острых обличительных документах построен фильм «Окинава — Хамаури», вызванный к жизни протестом японского народа против американских военных баз, его ненавистью к тем, кто посеял на земле Японии разорение и смерть.

Рядом с острой политической хроникой наших дней возникали на экране и совсем иные картины жизни. Обычный день рыбака — жителя Пакистана. Строгие классические танцы Таиланда... Живописные картины Японии и Индии... Превосходное мастерство народных умельцев Цейлона... Панорамы новых городов Афганистана... Далеко не все картины мастерски сделаны, были среди них совсем слабые по художественной выразительности. Однако и они встречали теплый прием у зрителей, жаждавших увидеть другие народы в их настоящем национальном обличье, занятых делом мирного созидания.

Эта жажда многое познать, стремление понять, что же происходит в мире, обнаружила себя с еще большей силой в многочисленных встречах и беседах участников фестиваля. Большое внимание привлекла пресс-конференция советской делегации. Гостей и участников Недели интересовало все, что происходит в советском киноискусстве, в особенности в кинематографии среднеазиатских республик, успех которой на фестивале был отмечен всеми без исключения.

Пришлось, однако, и кое-чему удивиться. Некоторые неосведомленные журналисты распространили версию, будто Неделя во Франкфурте-на-Майне является единственным местом встречи азиатских фильмов. Нельзя было не поставить под сомнение такого рода «наивность». Московский международный кинофестиваль, фестиваль в Карловых Варах со специальным симпозиумом стран Африки, Азии и Латинской Америки, наконец, Международный фестиваль стран Азии и Африки, начало которому было положено в Ташкенте в 1958 году и который затем был продолжен в Каире и Джакарте, а теперь намечен в Пхеньяне,— все эти встречи предоставляют большие возможности для общения деятелей киноискусства азиатских народов. И надо отдать должное руководителям фестиваля во Франкфурте-на-Майне, что они принимают участие во многих из этих смотров и расценивают свой фестиваль как одно из звеньев большого международного кинофорума.

Н. ИГНАТЬЕВА

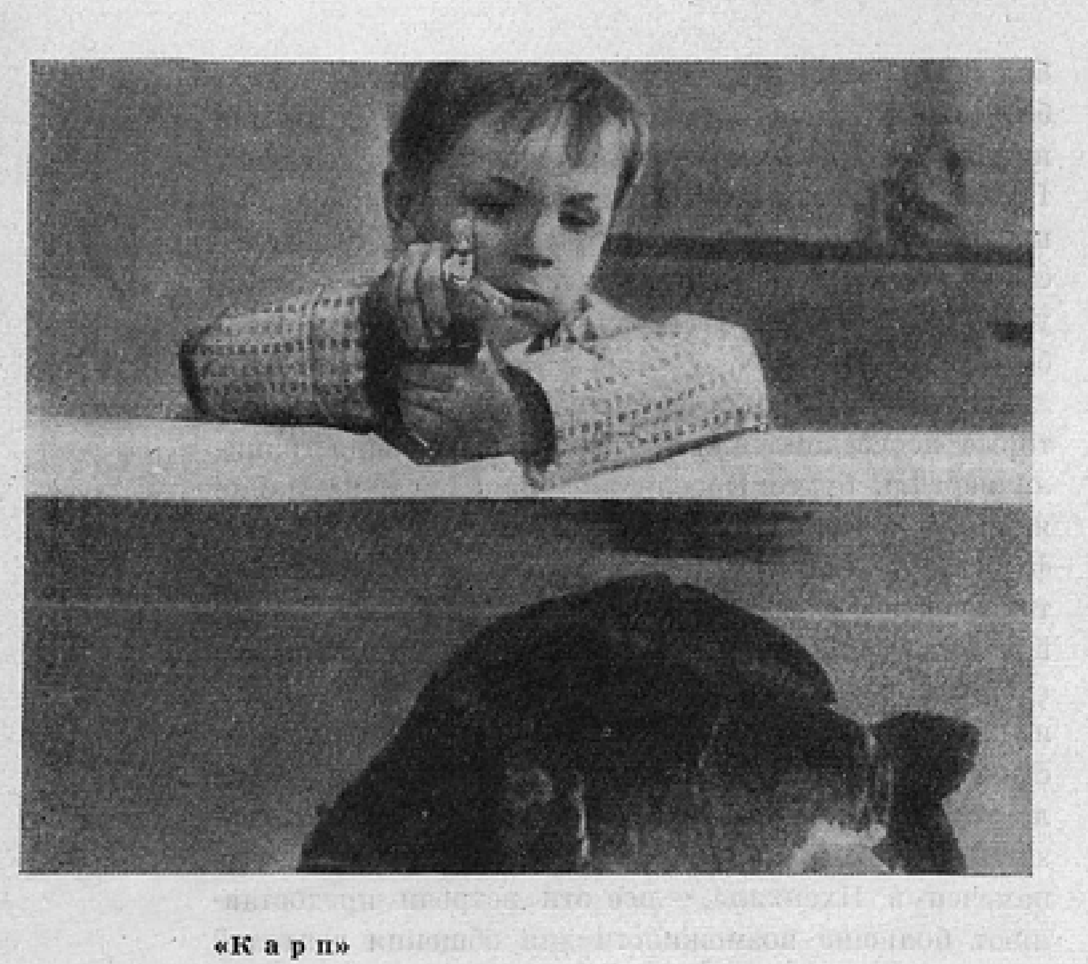
Адресовано детям

Что такое детский фильм?

Спор об этом начинался на киноэкране, где кинематографисты разных стран, представляя картины на суд зрителей, уже так или иначе выражали свое отношение к этой области кино, свое понимание характера произведений, адресованных детям. А потом полемика продолжалась на заседаниях симпозиума, на официальных встречах, в частных беседах. Люди, собравшиеся в чехословацком городе Готвальдове на I Международный фестиваль фильмов для детей и юношества, были по-настоящему озабочены судьбами детского кинематографа, перспективами его развития, поэтому горячий, заинтересованный разговор вокруг проблем детского фильма — творческих, производственных, организационных — не прекращался. И в этом одна из главных особенностей Готвальдовского фестиваля. Он явился не только местом соревнования кинокартин, он стал ареной широкой дискуссии по актуальным вопросам кинематографии, предназначенной детям.

Детям...

Готвальдов просыпается рано. Против отеля «Москва», где размещались делегаты и гости фестиваля,— корпуса известного во всем мире обувного предприятия «Свит», и поутру из окна гостиницы можно было наблюдать, как идут на фабрику ее рабочие и служащие. Почти в те же часы, только в ином, обратном направлении двигался другой — разноцветный, яркий, многоголосый — поток: это к зданию кинотеатра, в котором демонстрировались фестивальные картины, спешили дети. К восьми утра, когда начинался первый из пяти положенных по программе просмотров, зал «Большого кино» был заполнен детьми и гудел, как огромный улей.



«Карп»

Этот шумный, бурлящий, волнующийся зал неизменно создавал ощущение детского праздника. Не просто «дяди» и «тети» собирались в узком кругу, чтобы оценивать детские картины,— те, для кого снимались фильмы, и были, в сущности, их первыми судьями.

Да, очень важно смотреть детский фильм вместе с юными зрителями! Еще раз убеждаешься, как много доступно их пониманию, как точно и тонко порой воспринимают они вещи, которые, по нашему взрослому разумению, не должны «дойти», и с каким холодным безразличием чаще всего относятся к тому, что делается с расчетом на пресловутую «детскую специфику», особенно к попытке жирным шрифтом выделить так называемую «мораль».

Казалось бы, весь антураж фильма «Орлиная скала», представленного на конкурс Англией, не мог не заинтересовать ребят. Школа юных альпинистов: походы, преодоление действительных препятствий, приключение, связанное с риском для жизни одного из героев... Однако зал весьма прохладно отнесся к этой ленте. Почему? Да потому, что авторы картины выстроили ее по заданной схеме — поначалу неумелый, застенчивый, боящийся высоты, но упорный в достижении цели паренек, естественно, оказывается добродетельным положительным героем, а смелый, ловкий, но чрезмерно самоуверенный и эгоистичный мальчишка терпит крах. Назойливое противопоставление хорошего дурному, демонстративное наказание «порока», постоянно присутствующий в кадре указующий авторский перст лишили этот фильм зрительского доверия.

Схема, упрощение, дидактика — вот враги номер один детского фильма (как, впрочем, и взрослого), которых ребята обнаруживают сразу. Они не любят, чтобы их поучали, как жить, они хотят, чтобы им рассказывали о жизни, делая по возможности активными ее участниками, тактично направляя на решение тех или иных жизненных задач.

Полезная мысль фильма не должна существовать сама по себе, как заранее принятое условие, нужно, чтобы юный зритель пришел к ней самостоятельным путем, в итоге живого эмоционального постижения того, что происходит на экране.

Авторы игровой новеллы «Карп», получившей Главную премию фестиваля «Золотую туфельку»,— сценарист Ян Прохазка и режиссер Иржи Ганибал — отнюдь не стараются подчеркнуть: смотрите, какой хороший, добрый ребенок наш герой, гуманистическая тема не подается в качестве броской вывески картины, она возникает как бы исподволь в немудреном, но поэтичном рассказе о мальчике и карпе.

Есть сюжеты, которые опасны для постановщика: изменит ему хоть немного чувство меры, перейдет он границы «чуть-чуть», столь коварного в искусстве,— и фильм будет походить на слащавую пасхальную открытку. Такая опасность подстерегала и Иржи Ганибала. Рассказ о мальчике, выбравшем в бочке продавца самую большую и самую прекрасную рыбу и решившем во что бы то ни стало сохранить ей жизнь, уберечь от традиционного рождественского стола, мог стать невыносимо сентиментальным, взгляни режиссер хоть раз на своего юного героя с умилением. Но постановщик не умиляется тем, что ребенок с такой любовью и серьезной заботой относится к карпу. Он рассматривает это как естественное положение вещей. Ведь мальчик подружился со своим новым знакомым — почему бы ему ни угостить рыбу вкусной конфетой или печеньем? Почему ни поплескаться вместе с ней в ванной? А уж спрятать все имеющиеся в доме ножи, чтобы отвести нависшую над товарищем угрозу, — прямая его обязанность! И выпустить карпа в бассейн —на простор, на свободу — разве это не радость, не торжество для мальчугана, тем более что путь к цели был непростым: пришлось преодолевать ночную темноту, страх...

Так довольно традиционный сюжет дал начало новелле, способной вызвать самые добрые и светлые чувства.

В другом чехословацком фильме — «Жемчужное ожерелье» — ощущаешь несколько нарочитую выстроенность, «сделанность» драматургии. И все же хочется поддержать авторов в их намерении ставить перед детьми серьезные вопросы и на столь же

серьезном, драматическом материале. Героизм и страх, пассивность, душевная щедрость и заскорузлое мещанство, благородство и подлость — вот с какими сложными жизненными переплетениями и конфликтами сталкивается маленький герой фильма в последние дни войны, когда из городка, в котором живет мальчик, удирают немцы и радость победы приносят русские солдаты. Создатели картины не нашли достаточно яркой, выразительной формы для воплощения своего замысла, это обидно, но тема фильма, ратующего за высокие нравственные качества человека, заявлена остро, и, главное, взята она не на периферии жизни, а на переднем ее крае.

Именно об этом — о проблематике детских фильмов, о содержании искусства для детей, о его соответствии тем процессам, что происходят в действительности, — шла прежде всего речь при обмене мнениями на симпозиуме, занявшем два полных дня фестиваля.

Насколько детский кинематограф отвечает стремлениям ребят познать современный мир? Мимо чего еще проходит киноискусство, какие важные явления оно не замечает? Не существует ли опасность изоляции юных зрителей от многих актуальных проблем века? Обсуждая эти вопросы, драматурги, режиссеры, критики, педагоги были в общем единодушны в своем желании видеть детский фильм «более взрослым», то есть способным к более глубокому толкованию жизни, к более широкому охвату разнообразного круга тем. Нет, совсем не «детским» должно быть киноискусство для детей. Выйти из тихих протоков в бурное житейское море — вот первая задача детского кино, если перед ним ставить серьезные воспитательные цели.



«Необычный класс»

Необходимость такого шага подтверждали некоторые фильмы фестиваля, созданные словно вне времени и пространства, варьирующие на свой лад традиционную историю о «бедном, но добром» ребенке. Есть что-то общее в испанском «Микело» и шведском «Бриге «Три лилии», хотя действие первой картины происходит под палящим южным солнцем, а события второй развиваются в северной стране, — обе они трогательно-сентиментальны, обе «утешают» зрителя благостным «счастливым» концом, и обе не дают пищи для сколько-нибудь самостоятельных размышлений о жизни.



«Большая, еще больше, самая большая»

Но, пожалуй, наиболее показательна в этом смысле картина Соединенных Штатов Америки — «Полицейская татуированная лошадь» производства фирмы Уолта Диснея. Почему она предназначена для детского зрителя— понять



«Гаудеамус игитур»

трудно. Подробно прослеженная история породистого рысака Роджерса, из которого упорно, но безуспешно пытались сделать скаковую лошадь, а затем продали в полицейский отряд, где Роджерс волею случая неожиданно снова вернулся на беговую дорожку, завоевал популярность и отныне уж не покидал ипподрома, составляет сюжет и содержание фильма. Все усилия авторов этой ленты были направлены к тому, чтобы создать великолепное зрелище. Широкий экран. Отличные краски. Обаятельная блондинка со спортивной фигурой и сверкающей улыбкой в роли хозяйки Роджерса. Аккуратно подстриженные загородные газоны, сверкающие чистотой городские магистрали, роскошные лимузины. Словом, весь набор, призванный демонстрировать и пропагандировать современную «чистенькую» Америку — как в дорогом иллюстрированном журнале. Нет только подлинной жизни, ее неповторимой атмосферы, ее воздуха. Нет искусства, способного увлечь, заставляющего поверить в достоверность и значительность происходящего.

Рядом с ярким рекламным блеском американской картины лента Демократической Республики Вьетнам «Ким Донг» покажется чрезмерно скромной и робкой в использовании выразительных средств экрана. Однако в сопоставлении двух фильмов безусловно выигрывает «Ким Донг». Не будем вводить в заблуждение вьетнамских кинематографистов: в их картине немало художественных огрехов: видишь, что ее создатели еще не овладели по-настоящему приемами современного киноискусства, не чувствуют вялости ритма, чрезмерной затянутости действия фильма и т. п. Но в этой далекой от совершенства ленте подкупают мужественная правда жизни, показанная без прикрас и без позы суровая действительность, где дети не играют в войну, а участвуют в той борьбе за независимость и справедливость, которую ведет народ. Живой характер Ким Донга — смышленого, смелого, самоотверженного мальчишки, помогающего партизанам и в опасный для них момент героически отвлекающего на себя огонь противника; с документальной выразительностью снятые кадры повседневного трудного быта вьетнамской деревни; наконец, светлая и радостная мечта о будущем, о победе, проходящая через фильм и завершающая его оптимистическим финалом,— все это располагает к картине, содержание которой серьезно и благородно.

Дети всегда чувствуют искренность художника и умеют отличать ее от всяких других, побочных, не имеющих отношения к искусству соображений. Думаю, что поэтому они и приняли столь тепло вьетнамский фильм и с такой внимательной заинтересованностью следили за опасными приключениями Ким Донга.

Мечтой о победе жил Ким Донг. Ну а его сверстники из других стран — какие у них, если судить по просмотренным фильмам, желания, цели, стремления? К чему зовут, чем увлекают, что обещают подрастающему поколению авторы картин — ведь каждое произведение так или иначе должно отражать мировоззрение художника, его собственные представления о жизни, о времени.

Я думаю, что польский режиссер Анна Соколовска сделала полезное дело, поставив приключенческо-фантастический фильм по хорошо известной нашим юным читателям повести Ежи Брошкевича «Одно другого интересней». Во-первых, детям в нем предоставлена на редкость самостоятельная, активная роль, а это всегда импонирует юным зрителям, которые любят, чтобы герои экрана занимались не созерцанием, а действием. Во-вторых, в картине происходят те самые удивительные и неожиданные превращения, что так увлекают и веселят ребят, вводят их в обстановку, где необычное, загадочное переплетается с реальным и хорошо знакомым. В-третьих, события фильма развиваются в сфере подлинно современной жизни, в мире, связанном с достижениями современной науки и техники, с актуальными понятиями века. При всей неровности картины «Большая, еще больше, самая большая», неравноценности ее частей (она состоит из трех новелл), при существующих пробелах и в драматургии, и в режиссуре, и в актерском исполнении она заслуживает внимания — лента будит в ребенке фантазию, развивает в нем потребность к познанию нового, способность к самостоятельным поступкам.

А вот финский фильм «Первый заработок», напротив, удручает своим узким практицизмом, каким-то, я бы сказала, потребительским отношением к жизни. Короткометражная лента лаконично, но со

всей определенностью раскрывает мечты юноши, получившего свою первую получку. Что же рисуется его воображению? Красивый новенький домик с садом; ужин с девушкой у уютного камина; сверкающая ярко-красным лаком автомашина последней марки и т. д. и т. п. Как приблизить все это к реальности? Ответ очень простой — герой кладет деньги в банк и становится обладателем чековой книжки.

Чековая книжка как апофез всего, как предел мечтаний современного молодого человека — просто не хочется воспринимать это как серьезную авторскую позицию, столь ограничивающую круг запросов и потребностей сегодняшней молодежи. Хочется видеть в этом случайность, но... Вспоминается финал уже упомянутого мною шведского фильма «Бриг «Три лилии». Чем вознаграждается мальчик, упорно веривший в возвращение своего отца и терпеливо сносивший за это все насмешки и издевательства? Не только тем, что отец действительно появляется и остается в родном доме; главное, находятся скопленные им семь тысяч талеров, на эти деньги покупается участок земли — теперь в перспективе возможность разбогатеть на разработках черного гранита.

Присутствие таких мотивов в детском фильме, честно говоря, не радует. Иные должны быть цели у искусства, особенно искусства для детей.

Жизнь без примеси делового практицизма, без прицела на каминное благополучие — в чехословацком фильме «Необычный класс», получившем третью премию по разделу игровых картин. В основу картины Йозефа Пинкавы положен реальный дневник семнадцатилетней девушки — рассказ о своем классе, о его ученицах. Может быть, это и предопределило композиционную разбросанность фильма, но зато обусловило достоверность в передаче атмосферы, черт характеров, психологии. Поначалу даже сложилось обманное впечатление, что это документальная картина. Вместе с камерой мы наблюдаем школьниц на занятиях, на переменах, на заводской практике, на карнавальном балу. Девчонки как девчонки, большинство со свойственной возрасту долей легкомыслия — меньше учат уроки, больше увлекаются кинозвездами и шлягерами, разыгрывают друг друга, влюбляются в учителя и т. д. Раскрываются разные натуры, выявляются разные пристрастия...

И все-таки несмотря на то что режиссер зорко подмечает отдельные подробности школьного быта, поведения учениц, несомненно обладает чувством юмора — в зале то и дело раздается смех,— фильм «Необычный класс», скорее, оставляет впечатление этюдных зарисовок, нежели цельного произведения, пронизанного единой, ясной и глубокой авторской мыслью.

Если говорить честно, при всех любопытных и остроумных деталях, живости игры отдельных исполнителей картина все же «мелка» и несколько пассивна по авторской позиции; дыхания современной жизни — в широком смысле — ей явно не хватает.

Это, к сожалению, недостаток не только «Необычного класса». В фильмах для детей и, в частности, в тех из них, что демонстрировались на фестивале, хотелось ощущать связь с современной жизнью не только в ее внешних приметах, но остро чувствовать время в проблематике произведений, в их конфликтах, в мировосприятии героев.

Вот почему, в картине румынского режиссера Г. Витанидиса «Гаудеамус игитур» (в нашем прокате — «Если бы не экзамены») — ей жюри присудило первую премию) — мне недоставало глубины в разработке тех тем, которые затронул автор.

Постановщик точен в воспроизведении картин студенческой жизни, особенно удались ему массовые сцены, живо раскрывающие университетскую атмосферу в пору приемных экзаменов. На основные роли Витанидис взял молодых, но уже популярных в Румынии актеров — Шербана Кантакузино и Штефана Иордаке (известных у нас по фильму «Чужак»), Себастьяна Папаяни; они создали правдивые, выразительные характеры героев. Но драматургия фильма уступает его режиссуре: где-то она уж слишком наглядна, словно авторы боятся, что их намерения не будут правильно истолкованы зрителями. Поэтому в картине, на мой взгляд, ярче, интереснее сцены бытовые и лирические, чем те, что непосредственно связаны с развитием конфликта произведения, с огорчительным для героя поворотом в его судьбе (самый способный, но несколько самонадеянный юноша не попадает в университет, втягивается в дурную компанию, откуда его вытаскивают друзья).

Художественно более цельным и тонким произведением мне представляется другая картина для юношества — югославский фильм «Сумасшедшее лето» (постановка Обрада Глушчевича) — ему была присуждена вторая премия фестиваля. Талантливый Обрад Глушчевич работает в свободной, непринужденной повествовательной манере: кажется, жизнь, в переплетении ее поэзии и прозы, разворачивается на экране в естественном своем течении, не предусмотренном сценарными рамками, событие рождается сиюминутно, тут же, на наших глазах...

Центральная площадь небольшого югославского городка, на которой, по традиции, собираются молодые парни под предводительством своего «капитана» Иво. Идет дождь. Привычно скучно, и ребята развлекаются, как могут, придумывая себе забавы и подшучивая как всегда над пастором. Но приходит начало курортного сезона — и как преображается доселе тихий, полусонный городок! В порту гудки

подходящих пароходов, шумный гвалт зазывал, отбивающих друг у друга квартирантов; на улицах оживление — появились туристы; пляж усеян телами, заполнен визгом, смехом, музыкой транзисторов; в ресторанчике господствует «твист! твист!» — поистине «сумасшедшее лето»! Наступает «горячая пора» и у наших ребят: состоятельные туристки жаждут развлечений — отчего бы не пойти им навстречу. Во всяком случае, «многоопытный» Иво и увлекающийся Вице не брезгуют случайными встречами и пошловатыми романчиками с приезжими девицами и подсмеиваются над «ученым» Пьеро, который, вместо того чтобы поухаживать за соблазнительной красоткой, рассказывает ей о памятниках архитектуры. И вот на этом фоне курортной «легкой жизни» у героев фильма — Пьеро и приехавшей на отдых шведки Мэй — возникает настоящее, чистое чувство. Им мешают, за ними подсматривают, отпускают в их адрес двусмысленные шутки, но отношения молодых людей по-прежнему остаются целомудренными и красивыми. Только однажды, не удержавшись, поддавшись подначке приятелей, Пьеро на колонне здания, где парни обычно фиксируют свои мужские победы, проставляет: «Мэй». Следует расплата за цинизм — Мэй дает Пьеро пощечину и запирается в своей комнате, не отзываясь на просьбы юноши. А на другой день Мэй уезжает. Ранним солнечным утром идет она в порт и, проходя мимо колонны, собственной рукой пишет на ней: «Мэй». ...Отплывает огромный пароход, а вслед ему несутся отчаянные крики Пьеро: «Мэй! Мэй! Мэй!»

Фильм, выразительный в психологической разработке характеров, в лирической передаче чувств, говорит о красоте чистой любви, его ясный, утверждающий смысл прекрасен.

Наряду с игровыми картинами фестиваля демонстрировались мультипликационные. Призовые места заняли польский фильм «Лолек и Болек — стрелки», смешные приключения которого неизменно вызывали восторженно-бурную реакцию зала; венгерский фильм «Пети и робот», где великолепной режиссерской изобретательности сопутствует мысль, поданная легко и ненавязчиво; чехословацкая «Любопытная мышка» — лента для самых маленьких; почетный диплом получила канадская картина «Я знаю старую даму...».

Советский Союз на фестивале показал два фильма — «Сказку о потерянном времени» (в конкурсе) и «Морозко» (вне конкурса). Картины, поставленные нашими старейшими сказочниками А. Птушко и А. Роу, маленькие зрители смотрели с интересом. Но вот что характерно: на просмотре «Сказки о потерянном времени» зал живо реагировал лишь на динамику событий, например, там, где «злые волшебники» гонятся за «школьниками-старичками». Боюсь, что мысль шварцевской сказки, по которой создана картина, не задела, не захватила ребят. Не повинен ли в этом сам фильм, на мой взгляд, в чем-то утративший легкость и обаяние драматургии Шварца, утяжеливший ее нарочито преподносимой «моралью»?

Итак, премии вручены, смотр закончен. Но, приближаясь к концу своего рассказа о Готвальдовском фестивале, еще раз подчеркивая принципиальное значение этого слета людей, собиравшихся не на парадное мероприятие, а на деловое обсуждение проблем детского кинематографа, не могу не пожалеть, что советская кинематография для детей и юношества была представлена на конкурсе в Готвальдове беднее, чем это могло быть. В программе не оказалось ни одного короткометражного фильма, ни одной мультипликации, не показали мы и фильма, адресованного юношеству. И дело не только в том, что в конкурсном соревновании фильм Советского Союза не завоевал почетного приза, обидно, что была упущена возможность рассказать с экрана зрителям разных стран мира о жизни советских детей, раскрыть черты молодого советского поколения, отличительные, характерные особенности нашей молодой смены. Кому, как не нам, надлежит быть в первых рядах искусства, которому отведена очень ответственная, но и очень почетная роль умного, тонкого, чуткого воспитателя юных человеческих душ.

...Я думаю об этом, вспоминая просмотровый зал фестиваля — с сотнями детских вопрошающих глаз, детских улыбок, детских смеющихся лиц.

В. БАСКАКОВ, заместитель председателя Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии

Подводя итоги

Прошло уже полтора месяца с того торжественного дня, когда были вручены призы и дипломы Четвертого международного кинофестиваля в Москве; в Кремлевском Дворце съездов, где два раза в день вспыхивал гигантский экран, ныне идут спектакли и концерты. Гостиница «Москва», бывшая в течение двух недель и вместилищем кинематографистов 67 стран мира, и штабом фестиваля, и пресс-центром, перешла к своим обычным функциям. 900 кинематографистов — актеров, режиссеров, кинокритиков, представителей деловых кругов, принимавших участие в этом грандиозном смотре киноискусства,— после путешествия по нашей стране и встреч со зрителями Ленинграда и Киева, Тбилиси и Новосибирска, Минска и Баку вернулись домой.

Настало время подвести общие итоги фестиваля, хотя творческие итоги уже подвели два международных жюри и они широко известны.

Кинофестиваль в Москве, который из своеобразного эксперимента стал для мировых кинокругов традиционным, привычным и неповторимым своим своеобразием, приобретает все больший и больший авторитет и становится не только смотром мирового кино, но и грандиозной встречей кинематографистов всех континентов со зрителями страны, где культура стала достоянием миллионов, где высоко ценят передовое, прогрессивное искусство, зовущее к победе разума, к миру и социальному прогрессу.

Здесь, в Москве, проходят ставшие тоже традиционными, дискуссии между кинематографистами по насущным вопросам развития самого массового из искусств, острые идеологические споры. Здесь происходят встречи представителей социалистического искусства с прогрессивными мастерами кино капиталистических стран. Здесь имеют возможность показать зрителям и опытным мастерам кино свои первые ленты представители киноискусства развивающихся стран.

И не случайно многие участники фестиваля, и в ходе его работы и покидая нашу страну, говорили о том, что это самый представительный и авторитетный смотр киноискусства, что столько самых разнообразных кинодеятелей никогда не съезжаются вместе.

— Я здесь за два дня встретил столько нужных мне людей, — заявил один видный продюсер, — сколько я не смог бы увидеть, если бы два месяца путешествовал по разным странам.

И это действительно так.

В Москве на фестивале были руководители кинематографий социалистических стран Европы, а также Монголии и Демократической Республики Вьетнам. Сюда приехали главы национальных киноцентров и кинематографических организаций Франции, Англии, Италии, США, Индии, Индонезии, ОАР, Мексики и многих других стран. Здесь побывали представители Ганы, Мали, Кении, Уганды, Фронта национального освобождения Южного Вьетнама.

Среди почти ста прибывших на фестиваль режиссеров — крупнейшие кинодеятели мира: Золтан Фабри и Энтони Асквит, Чеслав Петельский и Ванда Якубовска, Велько Булайич и Андре Торндайк, Ион Попеску-Гопо и Иржи Секвенс, Кристиан-Жак и Клод Отан-Лара, Микеланджело Антониони и Валерио Дзурлини, Фред Циннеман и Франклин Шеффнер.

В Москву приехали более 80 известных актеров. Здесь побывала и получила главный приз за исполнение женской роли София Лорен — безусловно самая популярная киноактриса современного зарубежного кинематографа. Московские зрители встретились с такими талантливыми мастерами французского экрана, как Марина Влади, выполнявшая обязанности члена жюри, а также с Робером Оссейном, Женевьевой Паж и Даниэль Делорм. В фестивале участвовали и талантливый венгерский актер Антал Пагер, и польские актеры Тадеуш Ломницкий, Ева Кшижевска, пришедшая в кино вместе с «Пеплом и алмазом», и Анна Чепелевска, которую у нас хорошо знают по «Пассажирке» Мунка, и Радж Капур, и один из крупнейших японских актеров, исполнитель многих ролей в фильмах Куросавы Тосиро Мифуне, и, по существу, цвет английского кино — Норман Уиздом, Питер Устинов, Рекс Харрисон и Рейчел Робертс. На фестивале американское кино представляли Джек Леммон, Клифф Робертсон и Дороти Провайн. Зрители имели возможность встретиться с «доктором Зорге» — Томасом Хольцманом и очень популярным у нас Эрвином Гешонneком. Каждый из этих актеров — их список можно продолжить — страница национальной кинематографии, и его приезд на любой из фестивалей был бы событием. Здесь они собрались все вместе.

Среди 132 представителей прессы на фестивале побывали многие ведущие кинокритики мира, и среди них — Марсель Мартен, Жорж Садуль, Болеслав Михалек. Во время фестиваля работало жюри Международной организации кинопрессы — ФИПРЕССИ, возглавляемое Верой Вольман (Фран-

ция). Среди гостей было много видных писателей и сценаристов, и среди них — Уго Пирро, Джеймс Олдридж, Митчел Уилсон.

В Москву приехали более 300 кинопродюсеров и других деловых людей, руководители крупнейших европейских и американских кинокомпаний. На «кинорынке», который организовал «Совэкспортфильм», участвовало несколько сот фильмов из разных стран.

Сейчас, когда прошло время, можно трезво взвесить, каков же был уровень нашего фестиваля, каковы его творческие особенности?

Все познается в сравнении. Я был на трех последних каннских фестивалях, знаю творческие результаты других международных смотров киноискусства. Можно с уверенностью сказать, что Четвертый Московский международный фестиваль был самым представительным фестивалем из всех киносмотров последних лет, а его творческий уровень полностью соответствовал ведущим направлениям современного прогрессивного искусства. Это признавали все объективные участники фестиваля.

А если к тем 34 художественным фильмам, которые были на конкурсе, добавить более ста картин, которые привезли в Москву наши гости и показали вне конкурса, то получится очень интересная и, пожалуй, довольно полная картина современного состояния киноискусства мира, с его различными идейными, тематическими и стилевыми особенностями.

На гигантском экране Кремлевского Дворца съездов наш кинематограф был представлен тремя картинами — «Война и мир», «Отец солдата», «Двое». Этот подбор фильмов показал мировой кинематографической общественности творческий и технический уровень нашего кино, и его возможности, и его многонациональный характер — два из трех фильмов сделаны в союзных республиках, и, наконец, преемственность поколений советских художников.

С большой силой на нашем фестивале, как, впрочем, и на многих международных кинофорумах последнего времени, прозвучали произведения киноискусства и других социалистических стран.

Мастера кино Польши, Чехословакии, Венгрии, Румынии, ГДР, Болгарии показали, что их творческие силы крепнут, совершенствуется мастерство, что им дано решать самые сложные и разнообразные художественные задачи. Не случаен, например, и замечательный успех Золтана Фабри, его надо рассматривать тоже в системе бурного развития социалистического искусства. Не случайно и то обстоятельство, что фильмы Секвенса, Попеску-Гопо, Гофмана и Скужевского — такие разные по своей стилистике — получили призы фестиваля. Внеконкурсные фильмы из социалистических стран, показанные в Москве, и среди них такие интересные работы, как «Старики на уборке хмеля», «Лес повешенных», «Магазин на главной улице», «Первый день свободы», «Цвета борьбы» и другие, дают картину развития социалистического искусства.

На фестивале были показаны и последние работы монгольских, вьетнамских, кубинских кинематографистов.

Интересно и творческое лицо крупнейших кинематографических держав, представленных в Москве.

Италия. Конкурсный фильм «Они шли за солдатами» Валерио Дзурлини, внеконкурсные «Решающий момент» Франческо Рози и «Красная пустыня» Микеланджело Антониони — мы видим здесь и ленту, развивающую в новом качестве, с учетом нового опыта, традиции «неореализма», и картину, сильную точным, документальным воспроизведением деталей жизни, и фильм, демонстрирующий сложные, часто противоречивые метания художника, стремящегося разобраться в человеке буржуазного мира.

Франция. Шестнадцать лент, показанных в конкурсе и вне конкурса, также дают пеструю картину развития современного кинематографа этой страны, где есть и серьезные прорывы в область содержательного, идейного искусства, и как всегда изящные комедии с блистательными актерскими работами, и откровенно ремесленные, костюмные ленты, и сложные поиски новой формы.

На фестивале были показаны новая серьезная работа крупнейшего японского режиссера Акиры Куросавы «Красная борода» и такой шедевр, как «Палач» испанца Луиса Берланги.

Рядом с неудавшейся, на мой взгляд, комедией «Большие гонки» московский зритель увидел и серьезные ленты «Убить пересмешника», «Самый достойный», а также новый фильм, сделанный на студии Уолта Диснея, — «Мэри Поппинз».

Зритель увидел ряд знаменитых английских фильмов, а также работы молодых британских режиссеров. Правда, конкурсный фильм разочаровал кинематографическую общественность. Большего ожидали от кинематографистов ФРГ, Австрии, Скандинавии.

Мы уже говорили, что Московский фестиваль дал широкую картину роста молодых кинематографий стран Азии, Африки и Латинской Америки, расширил географию киноискусства, выявил новые имена.

На смотре короткометражных фильмов был показан ряд талантливых лент, однако следует признать, что здесь конкурс мог бы быть более напряженным — немало было и посредственных работ, представленных отнюдь не молодыми кинематографистами.

Международное жюри, в составе которого были авторитетнейшие представители кинематографий мно-

гих стран, а также зрители по достоинству оценили лучшие произведения киноискусства социалистических стран и фильмы других стран отвечающие девизу фестиваля, проникнутые любовью к человеку, уважением к его созидательному труду и борьбе за лучшее будущее.

Наши критики и зрители скажут свое слово о первых двух сериях картины «Война и мир», удостоенной Большого приза фестиваля. Я приведу лишь несколько выдержек из зарубежной печати.

Лондонская газета «Таймс», комментируя международный фестиваль в Москве, пишет, что «русский вклад в этот фестиваль — фильм «Война и мир» в постановке Бондарчука — является таким достижением киноискусства, которое затмевает все остальное на фестивале».

«В фильме, в частности, проявился присущий русским дар не выпускать из поля зрения интимное, сугубо человеческое, — пишет другая английская газета— «Файненшл таймс»,— наряду с панорамами в фильме мы видим и нужники и полевые кухни, трусов и смельчаков под Аустерлицем. На протяжении всего фильма люди и ситуации, в которых они оказываются, предстают перед зрителем в тесной взаимосвязи. Зритель вовсе не воспринимает тех, кого он видит на экране, как актеров, одетых в причудливые костюмы и снятых на фоне декораций.

Исполнение всех ролей выдержано в лучших традициях русского искусства. Сам Бондарчук играет роль Безухова, и все пожертвованное в отношении текста щедро компенсируется воплощением им образа этого странного, чувствительного, неуклюжего человека. Роль Наташи исполняет прелестная дебютантка Людмила Савельева, грациозная и очаровательная. Ее возбуждение, радость, страх придают сцене бала подлинно магическое очарование».

«Если и есть недостаток в работе Бондарчука, — пишет А. Сканьетти в итальянской газете «Паэзе сера»,— с нашей сугубо предварительной точки зрения, которая не затрагивает несомненные, порой исключительные художественные качества этого произведения, он заключается именно в необыкновенно страстном пыле, с каким Бондарчук относится к роману Толстого».

На страницах «Униты» А. Савиоли пишет: «В этот вечер во Дворце съездов, невероятно переполненном рукоплещущей, взволнованной до слез публикой, мы смогли увидеть первую половину произведения, две части из четырех. Уже знакомство с этими двумя частями — «1805 год» и «Наташа» — позволяет нам сказать, что зрители в Советском Союзе и, по-видимому, во многих других странах не будут разочарованы. Великолепие представления, достоверность съемок, как натурных, так и павильонных, необыкновенная точность, с какой представлены все или почти все персонажи, словно сошедшие со страниц книги, — вот некоторые элементы успеха, который уже вырисовывается и который несомненно будет иметь этот фильм». Вместе с тем А. Савиоли отмечает некоторую иллюстративность фильма и то, что «Бондарчук слишком привязан к тексту романа».

«В сущности говоря,— замечает Анри Пьер в газете «Монд», — для западного зрителя большая ценность фильма состоит в том, что там видишь, чувствуешь русскую землю. Этого абсолютно не было в американской версии. Здесь показаны незабываемые образы русской деревни: огромные березовые рощи, трепещущий подлесок, широкие реки, прекрасная сцена охоты на волка. Солдаты, которые идут с песней, бормотание попов, балалаечная музыка, образ маленькой Наташи, которая поверяет сердечные тайны своей матери в постели, старая чета Ростовых, танцующих перед столами со всякой снедью, — все эти сцены «пахнут» той великой Русью, которую описали классики... Исполнение безупречное, гармоничное, но следует особенно упомянуть молодую дебютантку Людмилу Савельеву, создавшую трогательный образ Наташи».

Высказывания прессы можно продолжить, но думается, что зритель, и советский и зарубежный, вынесет еще свое суждение об этом монументальном труде Сергея Бондарчука и поможет художнику с честью завершить гигантскую работу.

Большой приз фестиваля получил также фильм известного мастера венгерского киноискусства Золтана Фабри «Двадцать часов» — остропроблемное, талантливое, волнующее произведение, посвященное классовым боям.

«Награждение кинофильма «Двадцать часов» Большим призом, — пишет венгерская газета «Мадьяр немзет»,— означает огромный художественный и политический успех. Этот успех дополняется той особой честью, что наш кинофильм упоминают именно в Москве, на русской земле, рядом с шедевром мировой литературы, эпосом любви к отечеству, с эпическим произведением, имя которому «Война и мир».

Кроме венгерского фильма, так единодушно принятого жюри, общественностью, прессой, высокую награду получил чехословацкий фильм «Покушение», с психологической глубиной и точностью воспроизводящий одну из страниц борьбы с фашизмом. Заметное место среди фильмов, удостоенных наград, заняли польский фильм, поставленный режиссерами Гофманом и Скужевским, «Три шага по земле» — три новеллы на острые современные темы, фильм-сказка изобретательного и талантливого Иона Попеску-Гопо «Белый мавр», антифашистская лента, созданная в ГДР, «Приключения Вернера

Хольта» — экранизация романа Дитера Ноляя, болгарский фильм о молодежи героических лет — «Разрешение на брак», виртуозно поставленный короткометражный югославский фильм «Слеза на лице» — победитель конкурса короткометражных картин.

Золотой приз был вручен Иву Чампи — режиссеру, которого наш зритель знает по фильму о Зорге. И на этот раз французский мастер остался верен себе — он избрал актуальную, боевую тему. Можно спорить о кинематографических достоинствах этой ленты, но одно безусловно — художник стремился своим искусством внести вклад в дело сохранения мира на земле.

Прогрессивное итальянское кино, ставящее остросоциальные проблемы, пользуется давними симпатиями советского зрителя и общественности. Поэтому такой теплый прием московской публики получил фильм Валерио Дзурлини «Они шли за солдатами», удостоенного Специального золотого приза жюри. Валерио Дзурлини — представитель нового поколения итальянского кино, лауреат одного из последних Венецианских фестивалей — в этой картине как бы углубляет завоевания прогрессивных художников 40 — 50-х годов — его оценки явлений жизни ясны, определенны, он выносит суровый приговор несправедливости, насилию, подавлению личности, всему тому, что несет фашизм. В фильме замечательно играют актеры. Каждый их жест, каждая интонация правдивы, подсмотрены в жизни, прочувствованы. Это серьезный и талантливый фильм, о котором еще будет немало сказано в критике. Писатель Уго Пирро, роман которого был положен в основу фильма, получил приз журнала «Искусство кино».

Нет нужды называть все фильмы, удостоенные наград жюри и премий общественных организаций,— о них уже немало написано в нашей прессе, но нельзя при этом не упомянуть, что среди фильмов-лауреатов есть картины, созданные в странах, где киноискусство сделало лишь первые шаги.

«Московский фестиваль, — заявил французский режиссер Ив Чампи, — не похож ни на какой другой. Здесь можно было установить контакты с людьми, которых не встретишь нигде в другом месте. Здесь завязывается дружба. У меня было такое ощущение, точно я дышу кислородом, я почувствовал взаимность. Зачем скрывать это? Я возвращаюсь в Париж несколько утомленный этим фестивалем, но я очень доволен. Мне кажется, что я получил новые силы».

Антонелло Тромбадори в статье, напечатанной в еженедельнике «Ринашита», отмечает, что «Московский фестиваль является одной из немногих трибун мирового кино, поистине свободных от меркантильных соображений, и это качество следует не только сохранять, но и развивать».

О серьезности этого фестиваля говорили и многие другие его участники, хотя развлечений и на этом фестивале было более чем достаточно — прогулки на теплоходах, экскурсии в музеи, посещения театров и Дворца пионеров, поездка в Ленинград. Однако каждая такая экскурсия или встреча тоже была делом «серьезным», они обогащали представления наших гостей о советском образе жизни.

Большое место в программе фестиваля заняла дискуссия «Кино и зритель». В этой дискуссии приняли участие не одни критики и теоретики кино, как это нередко бывает, но режиссеры, сценаристы, актеры.

Но не только на дискуссии или на симпозиуме о съемках в трудных условиях проходили споры или товарищеские собеседования. Они проходили в кулуарах фестиваля, во время экскурсий, в Союзе работников кинематографии СССР. Члены советской делегации много встречались и беседовали с гостями, рассказывали о своей работе, делились планами, показывали новые советские фильмы, обсуждали фильмы гостей. В эти дни и в гостинице «Москва» и в Кремлевском Дворце съездов можно было увидеть Бориса Андреева, рассказывающего вьетнамским кинематографистам о своей последней работе, Михаила Калатозова и Юлия Райзмана, беседующих с Микеланджело Антониони, Григория Чухрая вместе со своими кубинскими друзьями, Сергея Михалкова, обсуждающего планы совместного фильма с английскими кинематографистами, Григория Александрова, представляющего зрителям Софию Лорен, Александра Столпера в обществе прославленного испанского торреро Домингина и его жены — итальянской актрисы Лючии Бозе. Сотни встреч, знакомств, дружеских бесед...

Объективные свидетели встреч в Москве пишут о большом значении фестиваля для развития прогрессивного искусства. Но звучат и иные голоса — голоса мелких клеветников, врагов прогресса, стремящихся все видеть так, как это нравится их хозяевам.

Итак, Четвертый Московский кинофестиваль закончен, впереди фестиваль Пятый. Сейчас в кинематографических организациях проходят обсуждения итогов фестиваля, анализируется то положительное, что сделано за эти две недели советской делегацией, дирекцией, пресс-центром, журналом «Спутник фестиваля», который выходил ежедневно, и те организационные и иные недостатки, выявившиеся в ходе работы форума.

Видимо, нашей критике предстоит глубоко обсудить фильмы, которые были представлены на конкурсе и вне конкурса, соотнести их с теми задачами, которые выдвигает время перед самым массовым из искусств.

«АКТЕОН»

(*Испания*)



Создатели «Актеона», можно предположить, видят свой фильм в ряду весьма серьезных и значительных в современном искусстве произведений. Проекция мифа на плоскость сегодняшнего дня, открытая Джойсом в его «Улиссе», настойчиво занимавшая воображение Кокто («Орфей», «Завещание Орфея») и, скажем, совсем недавно увлекшая советского читателя в «Кентавре» Апдайка, проекция эта, вероятно, сама по себе не так уж произвольна.

...Итак, небогатый охотник Актеон (в мифе) подсмотрел купание богини, а через некоторое время не простившие ему того небожители науськали на него его же собак, которые его и растерзали.

...Итак, безымянный рыбак (в фильме) подсмотрел купание социально чуждой ему жещины — нагота делала их равными, и в прекрасной бухте они предались любви. Потом в городе начались мучения Актеона, передаваемые через крупную нарезку настойчиво повторяемых монтажных планов: вполне натуральный олень бежит по лужайке под фонограмму лая, бегут собаки, бежит олень, в одном из этих варьирующихся повторений собаки будут долго и неприятно съедать оленя живьем; потом олень, уже не натуральный, а гипсовый, крашеный и с рогами в блестках будет страдальчески подмигивать герою из витрин во время его длительного горестного пути по чуждому городу; потом будет ободранное мясо — бойня, животные, которых заживо тянут вниз головой на крюках, кишки и стоки для крови, и таким же монтажным рефреном пройдут кадры купания и объятий на пустынном пляже и кадры в купе, которые должны сменить своей житейской загроможденностью и мелькающим светом панорамы подчеркнуто мифического берега. Богиня тотчас заведет в городе любовника-ровню, объяснит страдающему Актеону, что он все усложняет, и предоставит ему быть растерзанным.

...Итак, сказали мы, не случайно, видимо, то обстоятельство, что многие крупные художники XX века проецируют в своих произведениях древний миф в современную нам действительность. Были свои причины, в силу которых XX век с особой остротой ощущал точку отдельного сегодняшнего существования — малую и, увы, легко стираемую,— как проекцию какой-то огромной исторической линии, восходящей к незапамятным временам, как проекцию всей родословной человека. Именно под угрозой тотального уничтожения ценность и общеисторическая содержательность каждой человеческой личности были резко повышены. Рассуждая о преемственности истории человечества, о наследственности культуры и ее бессмертии, Жан-Поль Сартр сказал однажды, что, уничтожив себя, человечество еще раз и окончательно убьет своих мертвецов, всех людей, которые жили до нас и живут в каждом из нас сейчас памятью, опытом, кровью. И не о том ли самом говорил соотечественник создателей «Актеона», великий испанский поэт Федерико Гарсиа Лорка, когда драка двух испанских мужиков и смерть одного из них, Хуана Антоньо, была для него значительна не только сама по себе:

> Кровь, пробиваясь из раны,
> Стонет напевом змеиным:
> «Синьоры, жандармы, это
> Обычное приключенье:
> Погибло четверо римлян
> И пятеро карфагенян»...

За «Актеоном» стоит, однако ж, и другая традиция. Ситуации мифов, эти поэтические обобщения человеческого праопыта, эксплуатируемы прикладным психоанализом. Меньше всего мы говорим здесь о Зигмунде Фрейде и его вкладе в психиатрию.

Речь именно о расхожем, о светски-бытовом употреблении психоанализа, с его двойным бытовым же патентованным действием. Психоанализ прежде всего страшно льстит: приятно распознать в собственных семейных скандалах материал и уровень античных трагедий — в вульгарной житейской сварливости свекрови просвечивающий «комплекс Федры», а в зависти к начальнику по службе и в подсиживании его — «Эдипов комплекс». Польстивши тебе, психоанализ тут же ослабляет меру твоей личной ответственности, и можно, подобно королю из сказки Шварца «Обыкновенное чудо», считать самого себя добряком, умницей и любителем кошек, а всякие недостатки, вроде привычки убивать и отравлять людям жизнь, сваливать на комплексы рода: у Шварца речь о конкретных тетях и дедушках, а здесь уже о некоих исторической праматери или праотце, отчего, впрочем, дело ничуть не меняется.

В таком вот психоанализе и в искусстве, идущем по следу его, есть двойная, тройная, многосложная компрометантность: разменен миф, приобщены ко всему этому и тут же разменены серьезность и трагедийность тех произведений, о которых говорилось выше.

Фильм, поставленный Хорхе Грау, компрометантен прямо пропорционально тому, насколько он зависим и подражателен. Он копирует и унижает. Здесь есть какая-то грубая, деревянная конструкция — на треугольное скрещение линий Актеона, Дианы и ее любовника навешаны кадры-цитаты, приемы-цитаты. Снятые с чужого плеча, они не в пору, они бессмысленны. Можно сделать из этого фильма что-то вроде экзаменационного наглядного вопросника для киноведа — откуда это взято? И можно наперебой поднимать руки: гипсовые муляжи голов и фигур с просвечивающей живостью глаз — Кокто; из глубины комнаты кто-то смотрит вслед удаляющейся в глубь улицы фигуре (это человек смотрит вслед самому себе) — Бунюэль «Андалуз-

ской собаки»; в какой-то странной полупризрачной игротеке герои смотрят немые киноленты в духе феерий Мельеса — цитата из фильмов французской «новой волны» (вспомним, как Клео в картине Аньес Варда смотрит немую арлекинаду из кинобудки или как в «Карабинерах» Жан-Люка Годара крутят какое-то подобие люмьеровского «Прибытия поезда»). Сцена в дансинге, в этом стилизованном склепе, инкрустирована цитатой из Фредерико Феллини — танцем неких бритоголовых бонзесс (смотри танец в позолоченных восточных масках из «Сладкой жизни»).

Происходит достаточно беспринципное скрещение киноссылок, взаимоистребление подражательных тенденций. Берется все наиболее резкое, наиболее парадоксальное, наиболее запоминающееся в сегодняшнем мировом кино и высвобождается от связей с идейной и художественной необходимостью, сервируется как отдельное пряное блюдо. И это тоже компрометантно.

Трагедийный поэтический кинематограф, подобно поэзии того же Лорки, или Элюара, или Кокто, и так беззащитен перед рационалистической ухмылкой — вспомним, что в начале века русские пародисты с одинаковой легкостью выставляли насмех пошлости символических изысков («Не дразни гиену подозренья, мышей тоски!») и стихи Александра Блока.

А заимствования и подражания на манер Хорхе Грау лишний раз убеждают тех, кто ухмыляется, что ухмыляться и надо, чего ж тут.

Мы все очень плохо знаем не столько даже состояние испанского кинематографа (все-таки какие-то картины становятся нам известны), но общее состояние нравственной жизни современной Испании, со всеми этими спазматическими послаблениями и зажимами, со всей этой непоследовательностью стареющей и разваливающейся фашистской диктатуры.

Можно гадать о нравственной жизни Испании по ее фильмам. Бардем дал нам всю томительность ощущения свирепого захолустья, затхлости существования, запертого в себе самом. Мы поняли это не только как тему художника, но и как больную тему страны.

Фильм Хорхе Грау с его бедной надменностью и претензией на «уровень мирового кино» внезапно отозвался нам все тем же мотивом. Такой фильм, кажется, мог быть задуман все на той же изнемогающей от затхлости «главной улице». Кажется, он хочет быть протестом, но он прежде всего — порождение.

Должно быть, делая своего «Актеона», постановщик был счастлив. Должно быть, ходили какие-то дружеские слухи о том, что в какой-то подмадридской Малаховке или Тайнинке родился замысел эпохальной вещи, что там «врезали», «вмазали», «сказали обо всем», что эта вещь решительно свободна, что она поверх всех решительно барьеров. Торжествовали как победу прогресса, что удалось пробить на фестиваль именно его, «Актеона».

Но да простится слишком известная цитата, жить в обществе и быть свободным от общества еще не удавалось.

И в картине есть та жалкость, та выморочность, которыми отравлено в каждой своей клетке искусство дряхлеющей диктатуры.

А. Иноверцева

«ТРИ ШАГА ПО ЗЕМЛЕ»
(Польша)



Это название фильма, по сути, приглашение, может быть, даже призыв. Следуя ему, мы сделали три шага по земле сегодняшней Польши, и жизнь страны — с ее свершениями и ошибками, надеждами и горечью — открылась нам...

Всего три шага... Три небольшие новеллы. Три, кажется, очень частных, очень конкретных, «немасштабных» факта. Но попробуем приглядеться к этим фактам чуть внимательнее...

Постановщики картины — режиссеры Ежи Гофман и Эдвард Скужевский — обладают даром видеть за рядовым событием очень и очень многое. Природа их фильма глубоко документальна. Это подчеркнуто, заявлено с первых кадров — фильм можно сравнить с информационной газетной полосой или с хроникально-документальными сюжетами типа наших «Новостей дня». Авторы поступили так преднамеренно; они осознанно сближали свой фильм с документалистикой. Не зря ведь дикторский текст в картине написан не авторами сценария, а кинохроникером, и читает этот текст хорошо известный в Польше комментатор-хроникер Кмичек.

Если материал фильма пришел на экран с газетных полос — в этом нет еще беды. Беда, если газетный случай, о котором расскажет х у д о ж е с т в е н н ы й фильм, будет интересен лишь составом информации и ничем иным. На мой взгляд, фильм Гофмана и Скужевского преодолел опасность, о которой говорилось выше. Фильм, вернее, заключенный в нем заряд гражданственности, заставил нас, наблюдая за конкретным событием, думать о явлениях общего порядка.

Итак, первая новелла. «Развод по-польски». Суд в маленьком городке — неторжественная, простецкая атмосфера, когда дежурный зовет через окно свидетеля — хозяина соседнего кабачка, и тот лениво покидает стойку и переходит через улицу — давать показания... Разводятся: она — студентка, он — секретарь парторганизации одной из строек... Одного-единственного взгляда на лица разводящихся достаточно, чтобы понять: они любят друг друга. Любят!.. Обычная, к сожалению, не столь уж редкая трагедия влюбленных, которым негде жить, негде остаться вдвоем. Поэтому они и разводятся. Баналь-

ность ситуации лежит на поверхности. Но деталь: муж, партсекретарь, уже один раз получал квартиру, но уступил ее другому, более нуждающемуся — кстати, этот другой сидит сейчас в судейской мантии, за судейским столом.

...И мне вспомнилась история, услышанная с год назад в командировке, в небольшом городе на юге России. Секретарь фабкома двигал горы, добиваясь квартир для рабочих своей фабрики. Он стучал кулаками, ругался, угрожал, доказывал — и получил... Когда же случайно выяснилось, что он сам с семьей ютится в антисанитарной конуре, ему тоже дали квартиру — даже не в счет лимита. Но — странное дело! — многие вокруг как-то позабыли о той сотне квартир, которые он выхлопотал для других, и запомнили одну — ту, которую получил он сам. И запомнили не по-доброму.

Есть высокий авторитет занимаемого поста, авторитет дела, которому служишь. Этот авторитет дороже, чем частный, собственный, личный... Порой даже дороже собственного счастья.

Герой новеллы сердцем понимал эту «справедливую несправедливость». Поэтому, когда выяснилось, что и вторая выданная ему квартира занята семьей с двумя маленькими детьми, — он не нашел в себе сил произнести хотя бы слово протеста...

Финал новеллы — бодрая, «в хорошем темпе» скороговорка диктора: «В Польше повсюду строятся заводы, вступают в строй новые домны, возводятся жилые здания...» Да, все это так. Действительно, с невиданной быстротой встают на польской земле новые заводы, домны, дома... Все это так, и это прекрасно.

Но есть еще и люди, увлеченные, самоотверженные, бесконечно честные люди. Не надо забывать о них, потому что и заводы и дома — это их руки, их сердца, их счастье, порой принесенное в жертву...

Тревожный возглас, требующий внимания к человеку, — на этой ноте кончается первая новелла и начинается вторая.

«День рождения» — так она называется. День рождения человека пожилого, ушедшего на пенсию. И никто — ни единый знакомый из тех, что приходили к нему в этот день по делам,— не вспомнил об этом, не догадался проявить хоть каплю внимания.

Что тревожит старого пенсионера? Отсутствие материального благополучия? Отнюдь нет. Страх стать ненужным людям, а отсюда — страх одиночества.

Он, этот человек, когда-то своими руками возводил здесь электростанцию. Новелла не очень глубока, она как плакат, требующий ответа: а твое сердце не очерствело? Не стало ли тупым, самодовольным, невосприимчивым к чужой боли и радости?..

И третий рассказ — «Час пути». Главное действующее лицо в нем — молодой доктор Высоцка, которая спасла недоношенного ребенка, родившегося у женщины, избитой бандитами. Ребенок вырос — но у него больное сердце. И вот ему худо. Высоцку просят срочно приехать — ведь из города до деревни всего час пути. Но в спешке забыта в такси сумочка. И формалист-кондуктор, не обращая внимания на белый халат, не слушая объяснений, высаживает безбилетную пассажирку на первой же станции.

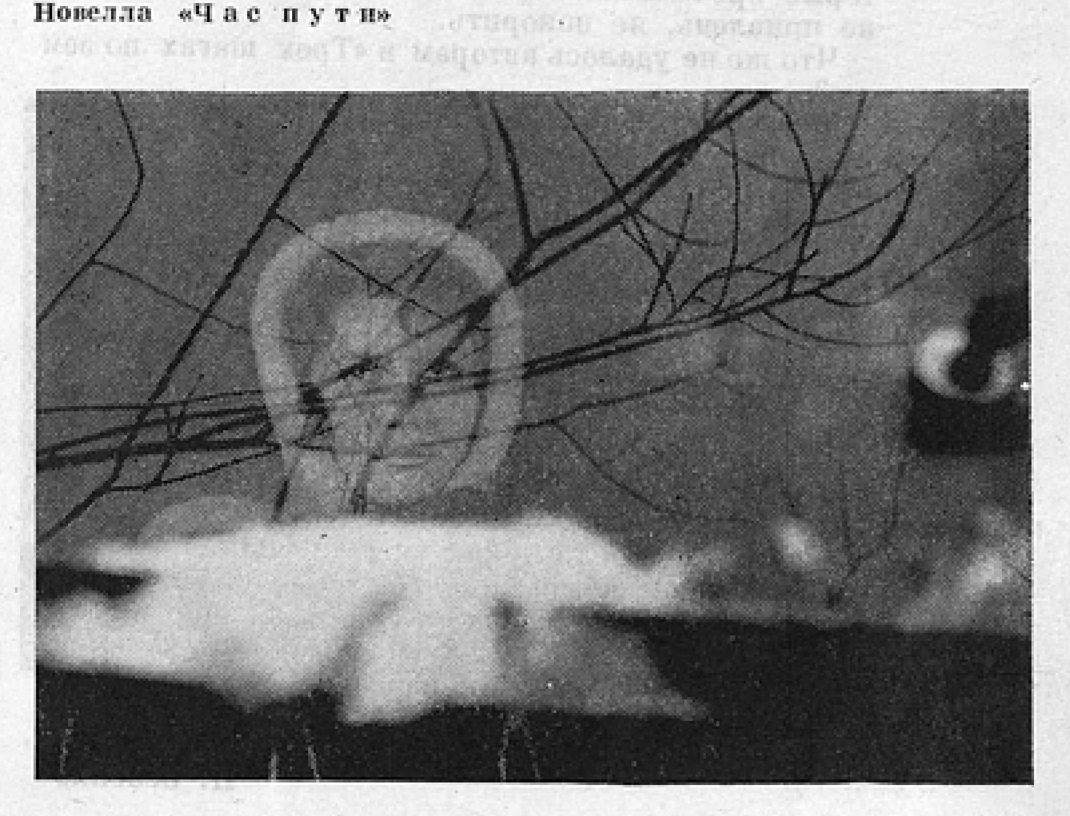


Новелла «Развод по-польски»



Новелла «День рождения»

Новелла «Час пути»



Кадры из фильма «Три шага по земле»

В другом случае выход был бы найден мгновенно — но сейчас снегопад, заносы, машины не ходят. Усилия многих тщетны — Высоцка никак не может добраться до деревни, где ждет ее помощи умирающий ребенок.

Один дурак-бюрократ наделал столько зла, что исправить его не в силах даже сотни честных и добрых людей...

Все кончается благополучно. Ребенка удается спасти — под руководством Высоцкой неопытный врач совершает то единственное, что может вернуть его к жизни — открытый, непосредственный массаж сердца.

И здесь становится ясен тот конечный результат, тот обобщенный образ, к которому исподволь подвели нас авторы фильма. Этот образ-обобщение и есть человеческое сердце. Не сердце больного ребенка, а вообще — человеческое сердце, которое всегда, ежечасно, ежеминутно нуждается в теплом, трепетном, дружеском прикосновении. Только рука друга дает силу и способность жить... Так совершается авторами путь от трех частных фактов к обобщающей мысли.

В 1955 году Гофман и Скужевский сняли документальные фильмы «Внимание, хулиганы» и «Дети обвиняют».

Обе эти их картины — протест против равнодушия, против безразличия людей к тому, что происходит рядом с ними. Впоследствии родилось много подобных картин, названных критиками польской «черной серией». Среди них были разные фильмы — о достоинствах и недостатках их можно спорить, — но это был набат, не услышать который было нельзя.

Фильм «Три шага по земле» во многом продолжает линию, найденную Гофманом и Скужевским в документалистике. Продолжает, но не повторяет, ибо черты документальной стилистики, удивительно достоверная актерская игра, чуть небрежное построение кадра «работают» на художественность картины, на точность и правдивость ее характеров и основной мысли. А сама мысль, тот протест против равнодушия в любой его форме, та подлинно гражданственная тревога за человека, за его счастье, которые пронизывают фильм, — мысль эта не может не привлечь, не покорить.

Что же не удалось авторам в «Трех шагах по земле»?

Стремление к документальности, некоторое излишнее самоограничение в изобразительных средствах в фильме «Три шага по земле» в определенных эпизодах привело авторов к ошибкам в области формы. Кое-где замедлен ритм, некоторые сцены затянуты — и в какие-то моменты в зрительном зале слабеет интерес к происходящему на экране. А это уже предвестник скуки, которая способна погасить самую честную, самую глубокую, самую гражданственную мысль.

И все же три шага по польской земле, которые мы совершили с помощью Ежи Гофмана и Эдварда Скужевского, не были бесцельны. Новая их работа — в ряду тех, не очень ярких внешне фильмов, о которых долго не забываешь.

Возвращаешься снова и снова к тем мыслям, которые талантливые польские режиссеры высказали с такой тревогой и надеждой.

Н. Зеленко

«НЕБО НАД ГОЛОВОЙ»

(Франция)



В новом фильме Ива Чампи меня поразили самолеты. Их точные движения, темпераментный короткий пробег по площадке авианосца и льнущий к поверхности океана взлет по вогнутой, уходящей в небо и тревожащей душу линии. Яркокрылые, пригожие, они то уходили в голубизну, то спускались в свои убежища, грациозно убирая шасси и складывая крылья, они казались нездешними высокоорганизованными существами. Но когда под воздействием радиации обезумели стрелки всех приборов и потерявшие ориентир самолеты, вздрагивая и нервничая, закружились в бескрайней пустыне неба, стали очевидными их земная сущность и тоска по дому.

Племя смуглолицых, голубоглазых, белозубых красавцев, обтесанных ветрами, пропахших океаном, — их хозяева. Они свободно и легко двигаются, понимая друг друга с полувзгляда, держатся с достоинством, но раскрываются только в полете.

Летчик садится за штурвал. Его тело плотно вжато в сиденье вибрирующего от напряжения, готового к полету самолета. Он сосредоточен, целеустремлен и слит с самолетом в напряженном ожидании команды. Дирижирует взлетом стартер. На нем непривычная, обгоняющая время одежда. Команды: «на старт!», «приготовиться!», «марш!» — и прежде чем самолет чиркнет по бетонному полю авианосца и взлетит, а канат жирной меняющей контур линией неохотно отползет назад, в память врезается застывшая на мгновение фигура стартера, острием ладоней нацеленная в направлении полета. Стартер, пережитший взлет на миг раньше его свершения, мог бы стать эмблемой фильма, так он выразителен.

Это документальная часть фильма, она романтична и полна поэзии. Ее герои предельно пластичны и выразительны настолько, что кажутся обаятельными, изысканными мимами. Меж тем в фильме почти нет профессиональных актеров — играют летчики. Нет и комбинированных съемок. Киностудия разместилась на авианосце.

Самолет, взлетающий в небо, — рефрен фильма, он приподнимает, тревожит и держит наши чувства на легком взводе. С его помощью мы незаметно для себя, легко, без толчка отрываемся от действительности и переходим в фантастический мир неслучив-

шегося и возможного, как в неотвратимый, как в случившийся.

И вот оно перед нами — инородное, пугающее, смертоносное лицо атомной катастрофы.

Над Землей, обжитой, освоенной, в околоземном пространстве появился слепящий губительный сателлит. От него отделяется тело и движется по направлению к планете. Всего несколько минут оно над планетой, а ее атмосфера уже загрязнена радиоактивными осколками. Затерянный в облаках летчик первый познает мистический ужас атомной угрозы — он ослеплен вспышкой сателлита и потерял власть над приборами. Объявлена тревога: «Боевая готовность № 1». Вспышки ядерных взрывов с сателлита делают мир, знакомый нам с детства, неузнаваемым. Нет больше земли и океана, нет разных цветов и оттенков, мир окрашивается во все цвета спектра попеременно: он то синий, то красный, то фиолетовый, он весь — небо, гневное, горящее, пожравшее все. Невольно вспоминается эпиграф фильма: «Наши предки-галлы не боялись ничего. Они боялись только одного — чтоб небо не упало им на голову».

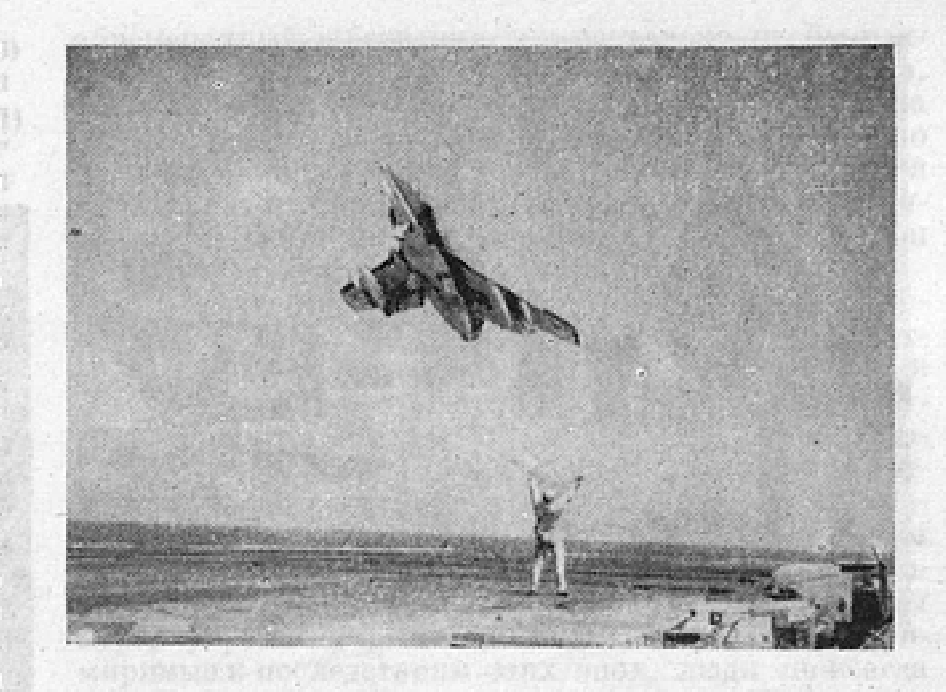
Видавшие виды летчики загнаны в тесноту и спертость убежища. Под гнетом ожидания, бездействия и страха они становятся похожими друг на друга, понурые, съежившиеся, озирающиеся. Мы видим в них уцелевших людей всей планеты, их незавидную судьбу, если преступление свершится.

Все эти кадры апеллируют не столько к сознанию (об этом мы слышали и читали много раз), сколько к ощущению. Они смущают чувства и заставляют всерьез задуматься об ужасе атомной войны.

К моменту, когда на реактивный самолет грузят атомные бомбы, напряжение достигает предела. Остается только решить, с какой стороны нанесен удар, чтобы ответить на него ударом. Осталось только узнать — кто это? Тут вдруг замечаешь, что с поверхности атомной бомбы соскоблилась краска. Эта обиходная, бытовая деталь поражает, она заставляет увидеть в атомной бомбе вещь, предмет, изделие, сделанное руками человека, а теперь несущее ему гибель. Подумать только, что судьба человечества зависит от простого нажатия кнопки. Чувство ответственности за судьбу нашей планеты возникает одновременно с памятью о преступном легкомыслии, отдавшем атомную бомбу во власть реваншистам. В этом острая, бьющая в цель публицистичность фильма.

«Небо над головой» — фильм непривычного жанра. Научная фантастика — фабульная его основа, и только. Сюжет и взаимоотношения героев вспомогательны, хотя и занимают в фильме значительное место. Запоминаются лица героев: спокойный, иронический взгляд капитана, выразительная красота Мишо, примечательное со странно очерченным ртом и настораживающей улыбкой лицо священника.

Они запоминаются, интригуют, хочется узнать о них больше, разобраться в них, взглянуть на жизнь этих людей с тыла. Но это нам не удается. Чашка кофе, поданная женской рукой, тишина и мир комнаты, домашняя одежда, в которой мы застаем капитана, и обаятельная женщина рядом ничего не прибавили к нашему знанию о нем, внутренний его мир так и остался за семью замками. По знаку тревоги он, не мешкая, без азарта, но и без преодоления себя, расстается с ними, чтоб занять свое место в строю. Завязываются конфликты. В их центре — капи-







«Небо над головой»



«Небо над головой»

тан. Он всегда в стойке «смирно» с равнением на командира. Он сажает Мишо под арест, осуждает священника за то, что в минуту опасности тот сеет сомнения. Мы не безусловно на стороне капитана. Еще нужно понять, что имел в виду священник, ответив на его укор туманной аллегорией о волках и зайцах. Еще нужно разобраться, лжет Мишо или говорит правду, объясняя свое опоздание несчастным случаем; несколькими кадрами ранее мы были свидетелями, как по знаку тревоги он бросился не на авианосец, а в объятия блондинки. После в спешке он, конечно, мог и сбить велосипедиста, но он мог и солгать, и это очень важно знать, чтоб понять, что он такое — этот Мишо. Но события не развиваются. Мотивы поступков не проясняются, конфликты обманывают, от вспышек сателлита меркнет и сюжетная часть фильма.

И сюжет и конфликты героев подчинены утилитарной необходимости предостеречь от разболтанности и беспечности, подчеркнуть необходимость безоговорочной железной дисциплины, потому что, по словам Ива Чампи, «человечество, обладая такими мощными средствами разрушения, должно быть чрезвычайно осторожным и осмотрительным в острые моменты истории».

Это же призвана подчеркнуть и гибель Мишо, трагическая, бессмысленная, несоразмеримая его прегрешениям. Он единственный человек, столкнувшийся лицом к лицу с ужасом атомной катастрофы и уничтоженный ею. Когда в голубых и сиреневых вспышках мы видим одинокую фигуру обезумевшего, судорожно вцепившегося в какую-то железяку человека, мы уже не помним, что это Мишо. Это просто человек, растерявшийся перед лицом новой, непознанной стихии, бесконечно беззащитный перед нею.

Всей своей стилистикой и смыслом этот эпизод ломает рамки военного устава о дисциплине и о подчинении младших по чину старшим и тяготеет к другой, меньшей по объему, но куда более содержательной, очерковой части фильма. Она сильна конкретными деталями жизни французского авианосца. Осмысления философского плана возникают в ней самопроизвольно, вызываясь сменой кадров, документальных по своей природе. Все это вне сюжета, вокруг сюжета, до и после него. И невольно задумываешься: а так ли нужен был сюжет? Не по привычке ли он внесен в фильм? Традиция игрового кинематографа, опирающегося на романическую основу, проникающего в психологию героя с помощью интриги и конфликта, оказала новому фильму Ива Чампи медвежью услугу.

Должно быть, нужно было быть еще смелее, отказаться от сюжета, доверясь исключительно очерку. Тогда удалось бы избежать и разочарования зрителя, так и не узнавшего, кто прав, кто виноват. Зритель, воспитанный на фильмах, где сюжет раскрывает замысел автора, отнесся ко всей очерковой части, фильма как к прелюдии к главному, тогда как именно в фильме «Небо над головой» привычные соотношения нарушаются, сюжет вспомогателен. Зрителя несколько развлек эпизод с подводной лодкой, в ее богатырского сложения капитане, с неизменным добродушием и акцентом щеголявшего словечком «точно», он узнал и себя и доброжелательство к себе авторов фильма, и это его тронуло. И все-таки не все в зрительном зале дождались заключительных кадров фильма, а жаль! Потому что это редкие по выразительности кадры.

Угроза нападения миновала. На поверхности авианосца открываются люки — один, второй, третий... Выходят летчики, распрямляя плечи, разминая ноги, высвобождаясь из-под унизительного гнета пассивности и ожидания. Капли воды в щербинках покрытия авианосца, по нему идет человек. И нам, только что пережившим ужас атомной катастрофы, открывается красота и величие человека, мимо которого мы сотни раз проходили в жизни, — человека свободного, неспешащего, дышащего свежим, острым воздухом, обдумывающего свой завтрашний день под большим мирным, освоенным небом.

Л. Давтян

«МАГАЗИН НА ГЛАВНОЙ УЛИЦЕ»

(*Чехословакия*)



Томас Манн заметил однажды, что большие произведения, «как общее правило... вырастают из скромных замыслов», ибо «честолюбию не место в начале работы, оно должно расти с творением и не с личностью художника должно быть связано».

«Магазин на главной улице» известных чехословацких режиссеров Яна Кадара и Эльмара Клоса прост и непритязателен по замыслу, скромен по манере. Скромность сама по себе — качество двусмысленное. На пути к истине она — достоинство лишь постольку, поскольку сквозь нее просвечивают качества более содержательные, как-то: мастерство, талант, идейная зрелость; истина — вещь программно нескромная. Простота и непритязательность стиля в новом фильме Кадара и Клоса скрывают под собой глубину исследования и постижения конфликта.

...1942 год. Тень фашистского режима над союзным гитлеровскому рейху словацким государством, она придает слегка тревожный колорит полудремотной идиллии провинциального городка. Герой фильма Тоно Бртко получает «королевский» подарок: пришедший в гости шурин — развязный, самодовольный, обряженный в фашистскую форму гардистского начальника — приносит ему лицензию на владение магазином, конфискованным, согласно Нюрнбергским законам об «аризации», у евреев. Брат жены явно антипатичен Бртко. Только что в лицо шурину за столом были брошены гневные слова о грязных делишках, на которых взросло материальное благополучие родственника. И тем не менее Бртко принимает дар.

Йозеф Кронер играет Бртко с подкупающей сдержанностью. С первых же кадров его герой неназойливо симпатичен. Умные мягкие глаза, располагающая мимика доброго лица, раскованность в поведении, эмоциях, вплоть до беззаботной небрежности в костюме и легкой развинченности в походке, рисуют человека, чуждого всякой позы и потуг на мещанскую респектабельность.

Нравственный сдвиг, ввергающий героя в конфликтную ситуацию, не воспринимается как кричащий парадокс. Не склонный утруждать себя излишними заботами о том, чтобы «выбиться в люди», не обремененный собственностью настолько, чтобы долго размышлять над последствиями своих поступков, Бртко так же бездумно принимает из рук шурина сомнительного свойства богатство, как беззаботно до этого мирился с нуждой. А некоторая душевная неурядица находит спасительную зацепку в официальной санкции государственного закона (закон найдет исполнителя: не я, так другой).

Острое чувство современности, свойственное творческому почерку Я. Кадара и Э. Клоса, проявляется в новом фильме социальной остротой разработки конфликта. XX век оказался богат эпохами и событиями, когда нравственные компромиссы людей оборачивались мутной волной массовых националистических психозов, когда сделки с собственной совестью расчищали путь грабежу и насилию, доносам и предательству, завершались концлагерями и политическими застенками и ставили целые народы перед угрозой утраты духовного здоровья. Непримиримые к последствиям этих эпох, люди не всегда оказываются достаточно критичными по отношению к их причинам, истокам.

Современное звучание картины питается современностью мироощущения ее авторов, вырастает из существа их позиции, их трактовки конфликта, когда нравственный компромисс осознается как исходная почва для трагической ситуации, когда трагическая форма его разрешения выступает не как исключительная, а как адекватная и типичная.

В соответствии с законами искусства эти типичность и адекватность реализуются через свою противоположность: режиссеры ставят своего героя в ситуацию исключительную.

Окажись законный хозяин магазина оборотистым дельцом, трезвым и расчетливым, Бртко легко нашел бы с ним общий язык. Не стяжатель по натуре, он с готовностью поделил бы с ним скромные доходы и успокоил свою совесть сознанием того, что из всех возможных кандидатов в «аризаторы» он наилучший. Но авторов интересует не примирение, а закономерное развертывание конфликта. И они призывают на помощь — священное право художника! — его величество случай.

Случайность — всегда точка, в которой пересекаются по крайней мере две закономерности. Стремясь исследовать до крайних пределов роковую логику нравственного компромисса, режиссеры приготовили герою пренеприятный сюрприз. Они пересекают его жизненный путь судьбой человека, с такой же закономерностью гибнущего в условиях превратной исторической ситуации, но уже по прямо противоположной причине: из-за полной неспособности к каким бы то ни было компромиссам. И этот человек — его жертва.

Со старой пани Лаутмановой — хозяйкой магазина, который Бртко предстоит «аризировать», договориться оказывается невозможным. Бртко не укладывается у нее в голове в качестве «аризатора». Она не знает, что это такое.

В исполнении выдающейся польской актрисы Иды Каминьской пани Лаутманова — натура исключительная в своей цельности. Конфликт стремительно набирает трагическую высоту. Бртко стучит в ее дверь как полномочный и далеко не худший представитель действительности, в которой официально санкционированное беззаконие питается бессовестностью и прокладывает ей дорогу. Для Бртко эта действительность вполне нормальная. Он не осознает сколь-нибудь полно ее бесчеловечности и

своей причастности к ней. В качестве ее функционера он принес камень за пазухой. Однако далекий еще от ощущения личной ответственности за добровольно взятую на себя функцию, он готовится действовать с максимально возможной деликатностью.

Ситуация, однако, сразу же ставит Бртко перед жесточайшим выбором. Как он ни старается, пани Лаутманова не в состоянии разглядеть в нем подонка. Для этого он должен им стать, грубо и наглядно. Но корысть — не слишком большой стимул для героя, во всяком случае, явно недостаточный для того, чтобы выкинуть за шиворот беззащитную старую женщину из насиженного гнезда и силой вступить в свои законные права «аризатора». Манеры эсэсовца-штурмовика ему несвойственны. Расовые предрассудки тоже. Несокрушимая доверчивость хозяйки его обезоруживает. Ему ничего не остается, как принять на себя роль добровольного помощника, решившего из гуманных соображений облегчить старой и больной женщине торговлю в магазине: так истолковала на свой лад его намерения пани Лаутманова и приняла их как должное, как само собой разумеющееся и естественное побуждение хорошего, доброго человека. Делает он это с тем большей легкостью и охотой, что подобное положение вполне соответствует качествам его натуры и характера. Но компромисс неизбежно оборачивается двусмысленностью.

Ян Кадар и Эльмар Клос с порога отказываются от претензий на интеллектуальную драму и исследуют истоки нравственных коллизий в самых глубоких пластах жизни. Их герои несут в себе те естественные начала нравственного здоровья, которые всегда вызревают в стихии народного духа и выражаются в удивительной способности, не мудрствуя лукаво, в любой ситуации с легкостью находить решение, исключающее какое бы то ни было насилие над собой. Однако эта легкость сразу же оборачивается нестойкостью, и сама стихия прокисает и свертывается, как только фашиствующим мракобесам разных мастей удается ввести ее в жесткие рамки бесчеловечных норм и морально-юридического иезуитства. Сама стихия гибнет в формах трагических — история века дала тому немало примеров. Для личности — поскольку она осознает разрыв с этой почвой не абстрактно, а на собственном опыте — это неизбежно обращается трагикомедией.

Бртко не слишком кичится своим официальным положением «аризатора»: оно ставит под сомнение в глазах окружающих его человеческие качества. Но эти качества находят радушный прием и полное взаимопонимание как раз со стороны пани Лаутмановой — в том единственном месте, где он должен был бы выступать как «действительный «аризатор».

Бртко оказывается в трагикомически двусмысленном положении. По старинным еврейским канонам, в субботу не торгуют. Естественно, что в этот день он находит свой магазин закрытым. Несчастный «аризатор» с трудом находит выход из затруднительного положения, вешая на дверь бирку «закрыто на учет». Лишь с помощью еврейской общины, согласившейся выплачивать ему некоторую сумму, Бртко спасает репутацию преуспевающего хозяина перед женой, парализуя тем самым ее вмешательство в ход дела. Обрядившись в праздничный день в костюм и шляпу покойного мужа хозяйки, полученные от ее щедрот, Бртко имеет вид вполне «семитский», навлекая на себя брюзгливое недовольство фашиствующего шурина.

До поры до времени эти неурядицы не слишком портят жизнь Бртко. Он доволен ходом дел и живет в мире с пани Лаутмановой и с миром в душе. Но зритель, воспринимающий ситуацию с позиций более широкого социально-исторического опыта, отчетливо слышит в ней глухой драматический контрапункт.

Тревожная суета в городке, упорные слухи о готовящейся массовой отправке евреев в концентрационные лагеря — и для Бртко реальность сразу проступает ликом нешуточной тревоги, рассеивающим без остатка тонкий покров комизма и досадных двусмысленностей. Он не сумел побороть свою «мягкотелость» и превратиться в настоящего «аризатора». Теперь сама ситуация требует от него уплатить подлинную цену счастливых перемен в его имущественном положении — уплатить человеческой кровью. Все должно быть поставлено на свои места.

...Городской глашатай предлагает Бртко спрятать пани Лаутманову на время зловещей кампании от взоров местных фашистских властей. Однако предпринятая героем попытка лишь вносит в фильм очередную (и последнюю) трагикомическую ноту: пани Лаутманова с ворчливым добродушием стелет на прилавке постель подвыпившему Бртко, воспринимая его ночное вторжение как попытку избежать домашней сцены.

Для последнего акта драмы режиссеры строят мизансцену классически четкую: площадь, на которую фашистские охранники сгоняют для отправки в концлагерь еврейское население городка, и герои, заключенные в магазине, как в тюрьме.

Под действием зловещих картин бездушно и беспощадно работающей полицейской машины, чинящей расправу над беззащитными людьми на фоне гробового молчания всего города, Бртко овладевает страх. Теряя рассудок и контроль над собой, бессвязным, захлебывающимся от истерики голосом он пытается уговорить ни о чем не подозревающую пани Лаутманову (ее забыли включить в списки отправляемых) выйти на площадь. Видя сквозь витринное стекло своих многочисленных знакомых под охраной полиции, пани Лаутманова начинает понимать, что это погром, и в ужасе прячется в комнату. Бртко в исступлении взламывает дверь и пытается силой вытолкнуть хозяйку на улицу. Теряя человеческий облик, он кричит, что не хочет рисковать ради нее своей шкурой, не может идти против всех, ссылается на закон, мораль...

Перед нравственностью, перед ее стойкостью и бескомпромиссностью фашизм бессилен. Фашист не обладает нравственностью. Она подвластна его разрушительным инстинктам лишь в форме «морали» — нравственности отчужденной, усередненной, обезличенной. Равно обращенная ко всем и не обязательная ни для кого, она держится всегда на ростках индивидуальной нравственности и в то же время подрывает суверенную ценность этих ростков, предает анафеме человеческую природу, насаждая ханжество в качестве официально санкционированного проявления нравственного чувства. Человек, нравственно свободный, в морали не нуждается. Она всегда плацдарм, за который цепляется личность, отказывающаяся от свободно принятых для себя норм и принципов поведения, подкрепляя официальной моралью компромисс с совестью. Опора на общепри-

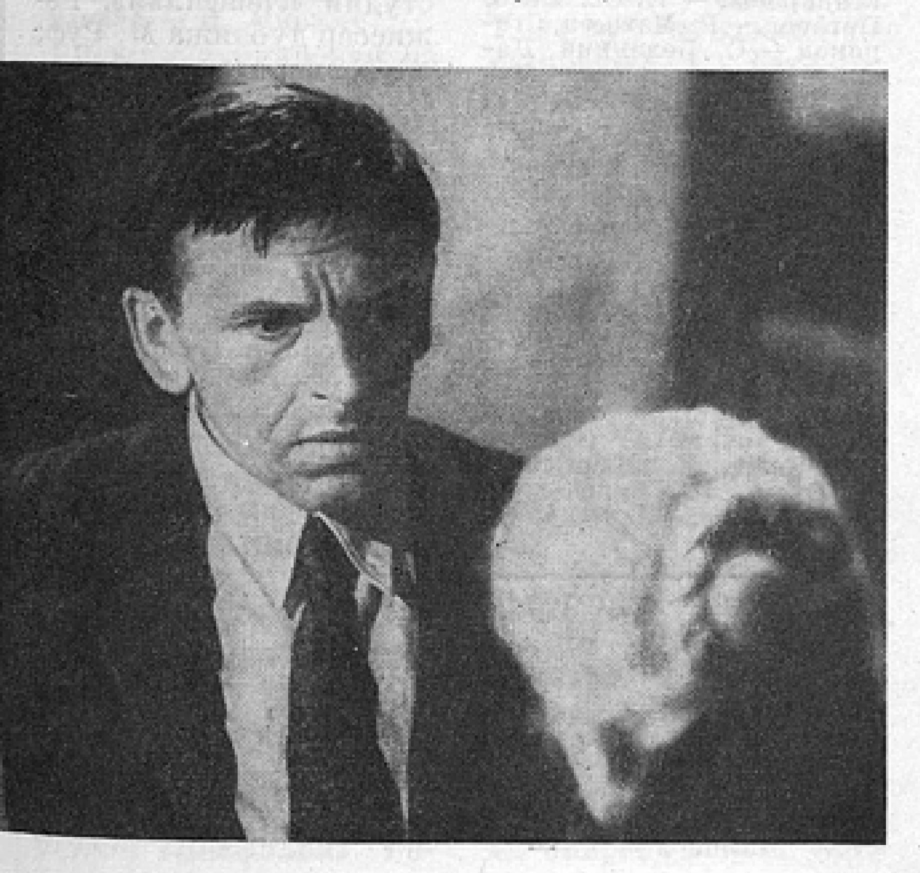


«Магазин на главной улице»

нятые догмы, ориентир на неразборчивость в средствах по принципу «как все» («все», при соответствующем умонастроении, легко приравниваются к свинству) — плацдарм шаткий. В предельной ситуации он легко трансформируется в наклонную плоскость, по которой человек, поступившийся нравственностью, скатывается в объятия фашиста. Официальная «мораль» при этом спокойно подкладывается в качестве коврика, предохраняющего от заноз.

...Лишь под долгим, пристальным, жалким и беспомощным, душу переворачивающим взглядом старой женщины Бртко приходит в себя. Со слезами на глазах он просит прощения. И в это время к магазинной витрине медленно приближается фигура гардистского охранника. Стремясь спрятать пани Лаутманову от его глаз, Бртко насильно заталкивает ее в чулан. Стук падающего тела... и наплывом — нагло спокойная физиономия шурина, подошедшего посмотреться в зеркало на витрине.

«Магазин на главной улице»



Машины отъезжают. Площадь пустеет. В чулане Бртко находит мертвую пани Лаутманову...

Коллизия завершилась. Круг замыкается. Напряженная ситуация довела первоначальный компромисс до раскола индивидуальности, и сквозь черты обаятельного человеческого лица проступил отвратительный лик зверя, искаженный гримасой ужаса и страха. Невольное убийство пани Лаутмановой ставит точку над свершившимся актом.

Мертвые не прощают. Бртко остается наедине с самим собой. Самосознание впервые пробуждается для того, чтобы вынести себе беспощадный приговор. Его взгляд, опустошенный, лишенный внутренней опоры, обводит пустые стены магазина. Вместе с ним медленно движется камера и высвечивает железный крюк над дверью. Все остальное делается споро, деловито, без спешки... Глухой стук отброшенной табуретки подводит последнюю черту.

Закономерно не физическое самоубийство героя. Как раз наоборот, в действительности не было, кажется, зафиксировано случаев, когда бы «ариза-тор» повесился. Формы, в которых отливается процесс разрушения индивидуальности, могут быть бесконечно разнообразны. Суть дела от этого не меняется. В современной ситуации больше, чем когда бы то ни было прежде, некритическое отношение к жизни и к себе, нравственная неразборчивость, бездумная готовность к выполнению официально санкционированных требований — даже когда это связано с насилием над личными принципами и убеждениями, над человеческой природой — чреваты разрушением индивидуальности, и в тем более трагичных формах, чем глубже несовместимость ее нравственного строя с превратными социальными функциями.

Эмоциональной альтернативой трагической развязке, смягчающей ее обнаженную суровость, звучит эпилог фильма: высветленная негативом идиллия мира и счастья, в которой «плавают» в неестественном танце Бртко и пани Лаутманова. Подчеркнуто субъективный по манере, он выпадает из всего образного строя фильма. Было бы явной натяжкой подыскивать ему содержательно-оптимистический эквивалент. Оптимистический сироп, в который погружают иногда трагический конфликт, способен лишь подорвать к нему доверие. Трагедия, если ее подлинность выверена жизнью, оптимистична катарсисом. Эпилог фильма — авторская мечта, выражающая на свой лад убеждение в праве людей на гармонию и счастье.

Трагедия призвана очищать чувства людей «состраданием и страхом». Герой заслуживает «сострадания». Он не ведал, что творил. Закон, который он осуществлял, был принят всеми. Когда творилась расправа, все молчали. Прозрев на свой собственный счет, он безоговорочно признал вину и уплатил полной мерой.

А все?

Эпилог делит эмоции по справедливости. Смерть героя — красная цена «состраданию». «Очищение страхом» оплачивает зрительный зал.

Л. Пажитнов

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Черный бизнес», 10 ч.

Авторы сценария: Н. Жуков, В. Журавлев; постановка В. Журавлева; главный оператор Н. Большаков; главный художник А. Жаренов; композитор Э. Денисов; звукооператор А. Ванециан; оператор А. Двигубский; художник А. Самулекин. Комбинированные съемки Б. Травкина.

В ролях: генерал Мельников — И. Переверзев; майор Кравцов — Г. Юдин, капитан Громов — Ю. Саранцев, лейтенант Мещерский — В. Михин, мисс Ластер — М. Володина, Горский — А. Толбузин, Бахов — В. Кулаков, Тараканова — М. Крепкогорская, Умновский — Ф. Яворский, Гулькин— П. Винник, Жанна — М. Стриженова, Потапов — К. Худяков, Музыкин — В. Колпаков, Петриченко — А. Смирнов, тетя Маша — Е. Максимова, Квасов — Г. Шпигель.

В эпизодах: Е. Алексеев, В. Ахметов, Ю. Бугаева, В. Баскаков, И. Выходцева, В. Виноградов, С. Голованов, Н. Гребешкова, О. Вольская, Ю. Киреев, П. Любешкин, Е. Муратова, С. Никоненко, В. Ремпев, В. Самохин, П. Волков, Л. Фричинский, Ю. Чекулаев, З. Чекулаева

●

«От семи до двенадцати» (киноальманах), 8 ч., цветной.

«ЧП в пятом «Б». Автор сценария Ю. Сотник; режиссер-постановщик Х. Бакаев; оператор В. Тарусов; художник В. Харитонов; композитор Г. Фиртич, звукооператор М. Бляхина.

В ролях: Петя — Стасик Лыхин, пионервожатая — Татьяна Сапожникова, Владик — Слава Тырлов, пионеры 1-го звена: Валя Соколова, Сережа Осипов, Саша Сингин; пионеры 2-го звена: Гриша Плоткин, Лена Корхина, Оля Никольская, Боря Кузнецов.

«Черный котенок». Автор сценария А. Барто.

«Зонтик». Автор сценария Р. Амусина.

Режиссеры - постановщики: Е. Народицкая, Ю. Фридман; оператор Е. Васильев; художники: П. Веременко, И. Лягин; композиторы: М. Зив, Г. Фиртич; звукооператор М. Лексоченко; режиссер А. Маркелов. Оператор комбинированных съемок С. Хижняк.

В ролях («Черный котенок»): Бычков — Г. Качин, Боря — Саша Гуров, Алик — Миша Молокоедов, бабушка Алика— З. Федорова, Шурик — О. Даль, мама Бориса — Н. Агапова, папа Бориса — Д. Нетребин.

В ролях («Зонтик»): Димка — Игорь Агапкин, Толик—Женя Орлов, Славка —Юра Титов, Андрюшка — Сережа Шалаевский, Люся — Лена Пронина, мама — Л. Шагалова, папа— В. Зубков.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Первая Бастилия», 8 ч.

Сценарий Ю. Яковлева; постановка М. Ершова; операторы: Д. Долинин, А. Чечулин; главный художник А. Федотов; режиссер Г. Цорин; композитор В. Баснер; звукооператоры: Г. Гаврилова, Б. Хуторянский. Комбинированные съемки: оператор Б. Дудов; художник М. Бологовская.

В ролях: Владимир Ульянов — Валерий Головненков, Мария Александровна — Е. Солодова, Потапов —Е. Матвеев, Стариков — С. Беляцкий, Даша — Н. Сикорская, Мустафа—М. Харисов, Емельян — Н. Муравьев, Кремлев —А. Гюльцен; Ульяновы: Ольга — Л. Суздальская, Дмитрий —В. Садовников, Маняша —Е. Егорова.

В эпизодах: Е. Агафонов, С. Воронин, В. Гужва, В. Денисов, И. Демидов, С. Карнович-Валуа, Н. Кузьмичев, Ю. Крюков, В. Костецкий, А. Макаров, Е. Назарчук, А. Пронин, А. Попов, Е. Первушин, Ю. Сущев, И. Тыршклевич, В. Таренков, М. Чечулин.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Ястреб», 2 ч.

Автор сценария Г. Мдивани; режиссер Т. Палавандишвили; оператор А. Парадашвили; художник Т. Папераашвили; композитор С. Назидзе; звукооператор В. Долидзе.

В роли мальчика — Л. Цуладзе.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Канатоходцы», 8 ч.

Авторы сценария: Я. Ильясов, А. Ташкенбаева; режиссер-постановщик Р. Батыров; оператор Д. Фатхуллин; художник Е. Пушин; композитор Р. Вильданов; звукооператор Е. Шацкий.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа И. Черняховская.

В ролях: Р. Хамраев, Р. Сагдаллаев, И. Джантурин, К. Ходжаев, С. Талипов, П. Суханов, В. Костин, А. Суснин, Н. Гаврилов, В. Чекмарев, Г. Сатини, Н. Кузьмин, Ф. Федоровский, Володя Садовников, Люба Садовникова.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАН-ФИЛЬМ» имени ДЖ. ДЖАБАРЛЫ

«Кого мы больше любим» (киноальманах), 8 ч.

«Через горный лес».

Автор сценария Э. Мамедханлы; режиссер З.

Кязимова; оператор Р. Исмайлов; композитор Е. Махмудов.

Роли исполняют и дублируют: Шафига — Т. Кафарова (дублирует Н. Фатеева), Сейфи — Е. Касимов (Н. Сморчков), Ризван — Н. Курбанов (Е. Дубасов), Орудж~Киши — А. Мамедов (И. Савкин).

«Вершина».

Автор сценария И. Касумов; режиссер А. Бабаев; оператор А. Гусейнов; композитор Х. Миржа-заде.

Роли исполняют и дублируют: Кямиль —Г. Мамедов (дублирует В. Ферапонтов), Севда — Т. Рустамова (Р. Куркина), Саша — Б. Левкович (Ю. Саранцев), Тофик — М. Меликов (Э. Бредун), Фарамаз — Ю. Велиев (А. Толбузин), Курбанов — И. Эфендиев (В. Гуляев).

«Сила притяжения».

Автор сценария и режиссер Г. Сеидбейли; оператор Р. Оджагов; композитор В. Адигезалов.

Роли исполняют и дублируют Гюльбениз — Р. Салимова (дублирует В. Хмара), Теймур — Х. Ахундзаде— (К. Худяков), Башир-заде— Т. Рахманов (В. Георгиу), Мамедов — М. Дадашев (О. Мокшанцев), Абузар-Киши — Н. Алиев (И. Рыжов), Наргиз — Л. Садыхова (Н. Румянцева), Самандар — Д. Мирзоев.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Р. Казарян.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Последний день каникул», 7 ч.

Авторы сценария: Ю. Нагибин, А. Черченко, А. Жебрюнас; режиссер-постановщик А. Жебрюнас; оператор И. Грицюс; художник А. Ничюс; композитор А. Бражинскас; звукооператоры: П. Липейка, С. Вилькявичус.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа Т. Родионова; звукооператор дубляжа С. Шумячер.

Роли исполняют и дублируют: Вика — Л. Бракните (дублирует Л. Петрова), Ромас— В. Зубарев (В. Садовников).

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Зеленая кнопка» (по мотивам рассказа Б. Зибкова, Е. Муслина), 1 ч., цветной.

Автор сценария Л. Казаров; режиссер-постановщик И. Гурвич; художник-постановщик Н. Чурилов; композитор Б. Буевский; звукооператор И. Погон; оператор А. Гаврилов; художники-мультипликаторы: В. Гончаров, А. Грачева, В. Дахно, А. Педан, Л. Телятников, Н. Чурилова.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Картина» (по мотивам одноименной сказки А. Толстого), 1 ч., цветной.

Сценарий В. Капнинского; режиссер Г. Козлов; художник-постановщик С. Русаков; художник В. Роджеро; оператор Н. Климова; композитор М. Меерович; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: М. Ботов, В. Арсентьев, А. Абаренов, В. Крумин, В. Пекарь, К. Чикин, Е. Комова, В. Зарубин, И. Давыдов, В. Попов, Т. Домбровская.

Читает В. И. Качалов.

●

«Светлячок» № 6, 1 ч., цветной.

Автор сценария А. Зубкова; режиссер П. Носов; художники-постановщики: К. Карпов, М. Жеребчевский; композитор М. Меерович; звукооператор Г. Мартынюк; операторы: Е. Ризо, Н. Климова; художники-мультипликаторы: В. Пекарь, Б. Петин, Э. Маслова, Г. Любарская, В. Попов, Е. Комова, И. Куроян, С. Жутовская, И. Троянова.

Роли озвучивают: Ю. Юльская, М. Виноградова, В. Васильева, И. Потоцкая, К. Румянова, Г. Вицин, Е. Весник.

●

«Вовка в Тридевятом царстве», 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Коростылев; режиссер Б. Степанцев; художники-постановщики: А. Савченко, П. Репкин; оператор М. Друян; композитор И. Якушенко; звукооператор Б. Фильчиков; художники: О. Геммерлинг, Г. Аркадьев; художники-одушевители: Ю. Бутырин, О. Орлова, А. Алешина, А. Петров, Т. Таранович, В. Долгих, Г. Баринова, С. Жутовская, Л. Каюков, А. Абаренов, В. Арсентьев.

Роли озвучивают: Р. Зеленая, Е. Поносова, К. Румянова, Э. Трейвас, М. Яншин.

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Токийские встречи», 5 ч.

Над фильмом работали журналисты: Г. Блинов, В. Новоскольцев; режиссер Б. Вейланд; звукооператор И. Гунгер. Фильм снят туристами-кинолюбителями.

Комментаторы: С. Войновский, Г. Гегучадзе, А. Курашов, Н. Озеров, Л. Хмара.

●

«Вальс свободы» (страницы австрийского дневника), 5 ч.

Автор сценария, режиссер-оператор А. Колошин; автор дикторского текста Г. Кублицкий; звукооператор И. Гунгер.

Текст читает Л. Хмара.

●

«38 минут в Италии», 4 ч., цветной.

Автор фильма В. Некрасов; режиссер-оператор И. Гутман; композитор М. Меерович; звукооператор И. Воскресенская.

●

«Великая Отечественная...», 2 серии, 14 ч.

Авторы сценария: Р. Кармен, С. Смирнов; режиссер, руководитель съемочной группы Р. Кармен; режиссеры: И. Венжер, И. Сеткина; авторы текста: Г. Кублицкий, С. Нагорный; композитор К. Караев; звукооператор В. Котов; художники: И. Нижник, В. Крестьянинов.

Диктор Л. Хмара.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Рассказы рабочих», 5 ч.

Авторы сценария: В. Самойлов, Е. Учитель, А. Шлепянов; режиссер Е. Учитель; операторы: Н. Блажков, Н. Виноградский, А. Иванов; композиторы: Р. Котляревский, С. Томбак; текст песен Л. Норкина; звукооператоры: Е. Бельский, Н. Боронин.

МИНСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Дорога без привала», 6 ч.

Авторы сценария: А. Велюгин, Г. Нехай; режиссер-оператор И. Вейнерович; операторы:

Ю. Иванцов, Г. Масальский, В. Орлов; композитор В. Оловников; текст песни А. Велюгина; звукооператор Б. Смирнов.

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Разбудившие степь», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Рапопорт, М. Дулэпо, М. Беркович; режиссер М. Дулэпо; главный оператор Ю. Литвяков; оператор О. Караваев; композитор В. Булгаровский; звукооператор В. Поляков.

Текст читает Л. Хмара.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Горизонт» (киноальманах), 6 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Гастев, О. Осетинский, Е. Осташенко, И. Васильков, Н. Аргунова; режиссеры: Ф. Тяпкин, Е. Осташенко, Г. Ельницкая, С. Райтбурт; операторы: А. Альварес, Б. Сломянский, Э. Эзов, Ю. Беренштейн; композиторы: В. Смирнов, Б. Троцюк, Е. Туманян, А. Зацепин; звукооператоры: А. Машистов, К. Бек-Назаров, В. Кутузов.

●

«Город меняет лицо», 5 ч., цветной.

Автор сценария А. Вольфсон; режиссер-постановщик А. Шафран; оператор В. Ропейко; композитор Р. Губайдуллин; звукооператор А. Кулаков. Оператор комбинированных съемок С. Валов.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Луна», 5 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер-постановщик П. Клушанцев; главный оператор А. Климов; художник-постановщик Ю. Швец; композитор А. Чернов; звукооператор Р. Левитина; режиссер-мультипликатор Г. Ершов. Комбинированные съемки: операторы: А. Климов, А. Романенко; художники З. Миронова, Ю. Швец.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Наступление на океан», 5 ч., цветной.

Автор сценария М. Витухновский; режиссер А. Гриберман; главный оператор Г. Хнкоян; операторы: Г. Индриксон, Г. Пилипсон, И. Селецкис; художник А. Скулмэ; звукооператор И. Яковлев.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Конец нашего света» (по повести Тадеуша Голуя), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство творческого коллектива «Старт», Польша.

Автор сценария и режиссер Ванда Якубовска; оператор Казимеж Вавжыняк; художник Болеслав Камыковский; композитор Казимеж Сероцкий.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Хенрик Беднарек, он же Матуля — Лех Сколимовский (дублирует В. Прокофьев), Марийка, его жена — Тереса Вициньска (Т. Семина), Адам — Тадеуш Голуй (Д. Нетребин), Виктор — Владислав Гломбик (Ф. Яворский), Самек — Крыстин Вуйцик (К. Тыртов), Болек — Тадеуш Мадея (В. Ковальков), Чарный — Эдвард Куштал (Ю. Саранцев), майор — Тадеуш Теодорчик (Н. Граббе), Смолик — Тадеуш Богуцкий (Б. Кордунов), Рудольф — Фердинанд Матысик (А. Кузнецов), Юлия — Эльжбета Старостецка (С. Холина), Вирт — Петр Аугустыняк (Н. Александрович), Кровавый Юзек — А. Копичиньский (О. Голубицкий).

●

«Крещенные огнем» (по одноименной повести Войцеха Жукровского), 9 ч.

Производство творческого коллектива «Иллюзион», Польша.

Автор сценария Войцех Жукровский; режиссер Ежи Пассендорфер; оператор Антон Нужиньский; художники: Рышард Потоцкий, Ежи Грошанг; композитор Адам Валациньский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Главные роли исполняют и дублируют: капитан Совиньский — Станислав Микульский (дублирует А. Карапетян), Наруг, шофер — Войцек Семьон (В. Прохоров), Рутка — Беата Тышкевич (Н. Меньшикова), Марта — Ирена Ласковска (В. Чаева).

●

«Прерванный полет», 9 ч.

Производство творческого коллектива «Кадр», Польша.

Авторы сценария: Ежи Яницкий, Анджей Мулярчик; режиссер Леонард Бучковский; главный оператор Владислав Форберт; художники: Войцех Крыштофяк, Тереза Лесман-Галковска; композитор Кжиштоф Т. Комеда; звукооператор Кжиштоф Грабовский.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Б. Лившиц.

В главных ролях: Эльжбета Чижевска, Александр Белявский, Мечислав Войт.

В ролях: О. Бельска, В. Беганьский, К. Дембицкий, А. Дзвонковский, Г. Домбровска, Б. Эймонт, К. Фельдман, М. Хомерска, В. Якубиньска, Е. Качмарек, Б. Климкевич, Е. Кондрат и другие.

Текст читает С. Соколов.

●

«Мария» (по одноименной новелле Александра Климента), 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Александр Климент, Вацлав Ворличек; режиссер Вацлав Ворличек; оператор Йозеф Стржеха; художник Богумил Покорный; композитор Сватоплук Гавелка.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Д. Западенский.

Главные роли исполняют и дублируют: Мария — Блажена Гелишева (дублирует С. Холина), Ярослав — Илья Рацек (В. Рождественский), Енда — Станислав Ромунда (Ф. Яворский).

●

«Лимонадный Джо», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Иржи Брдечка, Олдржих Липский; режиссер Олдржих Липский; оператор Владимир Новотный; художник Карел Шквор; композиторы: Ян Рыхлик, Владимир Гала.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют и дублируют: Джо — Карел Фиала (дублирует О. Голубицкий), Гораций Хогофого — Милош Копецкий (В. Кенигсон), Торнадо Лу — Квета Фиалова (Л. Пашкова), Винифред — Ольга Шоберова (Д. Столярская), Дуг Бедмен — Рудольф Дейл (К. Тыртов), Гримпо — Йозеф Глиномаз (С. Бубнов), Бенджо Кид — Вальдемар Матушка (В. Файнлейб), Панчо Кид — Карел Эффа (Ю. Андреев).





Юрий НАГИБИН

Директор

Искусство Кино

ДОТИТРОВАЯ НАДПИСЬ

Герои этого фильма вымышлены, за ними не следует искать жизненных прототипов. Тут нет ни реальной истории московского автомобильного завода, ни реальных биографий его строителей. Но образы замечательных тружеников, творцов советского автомобилестроения вдохновляли создателей фильма...

Автор

Сиреневое, крапивное, самоварное, лампадное, тихое купеческое Замоскворечье первого десятилетия нашего века. Его окраинная, к полям уходящая сторона. Средь приземистых деревянных хибар редко-редко вскинется мезонином каменный домишко какого-нибудь третьегильдийного. Основные обитатели здесь — мелкий торговый люд, лоточники, ремесленники, извозчики. Улицы мощены лобастым булыжником, тротуары сложены каменными плитами, и всюду, где камень неплотно сходится с камнем, буйно растут трава и желтые одуванчики, а лопухи разбрасывают широкие, жесткие листья.

У одного из домишек стоит понурая лошадь, впряженная в обветшалый лакированный экипаж. Видимо, возница зашел домой попить чайку. С морды лошади свешивается длинная, почти пустая торба.

Но вот лошадь запрядала ушами, вскинула голову, переступила, попятилась. Тихая улочка огласилась странным тарахтеньем, порой переходящим в рев, скрежет, фырк.

— Автанабиль!.. — прозвучал срывающийся мальчишеский крик.

И лошадь, будто ожидая этого, рванулась в сторону, едва не опрокинув экипаж, и заскакала прочь, словно хоботом, размахивая пустой торбой. А из-за угла показалось вспугнувшее ее чудовище — легковой автомобиль «даймлер».

В этом сооружении из металла, брезента, резины и кожи, близком по своим очертаниям старинной барской карете, уже проглядывает тревожная новизна близящегося технического переворота. Внутри машины можно разглядеть чопорных пассажиров: двух дам в шляпах, похожих на цветочные клумбы, и мужчину в канотье. На открытом водительском месте сидит неправдоподобно «всамделишный» шофер: фуражка с очками-консервами, кожаная куртка, перчатки с крагами, на толстых ногах тоже поблескивают начищенные кожаные краги. Он сосредоточенно крутит баранку вертикально расположенного руля, сладострастно мнет резиновую грушу клаксона, наводя панику на пернатую и четвероногую живность, бродящую по мостовой. Автомобиль, очевидно, держит путь к Царицыну.

За машиной, делающей сейчас не более десяти верст в час, мчится ватага мальчишек. Во главе подросток лет тринадцати с лицом, словно сжатый кулак, твердым, бунтарски-резким, пугающе сверкают темные исступленные глаза, намертво прикованные к дивной машине. Возле него — трое парнишек помоложе, умягченно, будто размыто схожих с ним, это его братья. И они захвачены, покорены удивительным экипажем, но нет в них ослепленной страстности старшего.

— Ничего... ничего... — бормочет тот сухими спекшимися губами, — придет время, и мы покатаемся...

— Это кто же тебе позволит? — спрашивает один из братьев.

— А мы и спрашивать не будем!

Он усмехается опасноватой хмельной улыбкой.

Автомобиль чихает, выпустив густое бензиновое облако, и в этом облаке исчезают улица, и дети, и сама машина...

...Море. Набережная. На рейде, в виду порта, темнеют силуэты военных кораблей. По некрупной тугой волне, подчиняясь мерным, мощным взмахам весел, бежит шлюпка.

Шлюпка приближается к пристани в той ее части, где к воде сбегают каменные ступеньки лестницы.

Один за другим из шлюпки на берег выпрыгивают матросы, у каждого на бушлате красная ленточка — символ революции. Перед нами проходят их загорелые, сильные, сосредоточенные, сурово-торжественные лица, и тут возникают титры.

1917 год. Поздняя осень. Опадают последние жесткие от утренника листья с деревьев Александровского сада. Кружась, они ложатся на выбеленные первым снегом песчаные дорожки. Беспрерывно звучат выстрелы: пулеметные, винтовочные; порой «тактакающий» ритм огнестрельного оружия нарушается круглым звуком рвущейся гранаты. Выстрелы звучат совсем близко.

Троицкая башня Кремля. Только что сделавшие вылазку юнкера, отстреливаясь, отходят к Троицким воротам. Они ведут огонь по окнам и подъездам домов, где засели красногвардейцы, вдоль Воздвиженки, по наспех сложенной баррикаде: опрокинутая извозчичья пролетка, ящики, вывеска «Табачный магазин Ломидзе», мешки с картофелем, всевозможная рухлядь; за Манеж, где тоже находятся бойцы рабочих отрядов. На тонком белом снегу чернеют трупы в солдатских шинелях, в романовских полушубках, в штатских пальто, перехваченных ремнями; женщины-санитарки тащат раненого.

Со стороны Волхонки появляется легковой автомобиль, набитый матросами, видимо, это моряки-балтийцы, посланные Лениным в помощь московскому революционному пролетариату. На заднем сиденье автомобиля, как на тачанке, установлен пулемет «максим». Машина вылетает из-за угла, и тут шальной осколок поражает шофера в плечо. Охнув, он резко тормозит.

— Вперед, мать твою в душу! — орут матросы.

Водитель медленно сползает вниз. Сидящий рядом матрос подымает его и устраивает на свое место, осторожно трясет за плечо.

— Очнись, Матвеич!.. Революция гибнет!..

Нам знаком этот напряженный, звучный, сбивающийся от страстности на хрипотцу голос, и темных глаз исступленность, и энергия челюстного, твердого, как сжатый кулак, лица; это тот самый замоскворецкий паренек, что бежал за автомобилем, а ныне — революционный матрос Алексей Зворыкин.

— Не могу, братцы... — приоткрыв глаза, лепечет водитель. — Вытекаю весь... Матрос, — обращается он к Зворыкину, — веди ты... я подскажу.

Зворыкин решительно кладет руки на баранку.

— Ну?!..

— Выжимай сцепление... включай скорость... И газу... газу давай, больше, дура!..

Машину дергает, почти подбрасывает в воздух, и она стремительно рвется вперед.

— Тише ты, чумовой!.. Выжимай сцепление... скорость... баранку влево...

Машина мчится вперед и наезжает на труп. Зворыкин не успевает объехать его, и машину вновь резко подбрасывает.

Зворыкин гонит машину прямо на отходящих к воротам юнкеров. Пуля пробивает лобовое стекло в вершке от его головы, он даже не замечает этого. Резко крутнув баранку, он поворачивает машину пулеметом к Троицкой башне.

— Где задняя? — спрашивает шофера.

Тот приподымается и с лязгом включает заднюю скорость.

Зворыкин жмет на газ. Машина задом мчится на юнкеров, и тут начинает работать пулемет. В рядах юнкеров замешательство. Увидев это, из-за Манежа, из подвалов, подъездов и подворотен домов выбегают, стреляя на ходу, красногвардейцы и бойцы сводного отряда рабочих Подмосковья.

Автомобиль приближается к Троицким воротам, разворачивается передом и вылетает на длинный пологий переход, соединяющий ворота с башней. Сейчас балтийцы поражают юнкеров гранатами и винтовочным огнем, а пулемет косит врагов, оставшихся в тылу. Зворыкин тоже мечет гранату и едва не врезается в кирпичную стенку перехода. К воротам приближаются красногвардейцы, и пулемет замолкает.

Юнкера стремятся укрыться в Кремле. Они хотят запереть башню, но автомобиль, ведомый Зворыкиным, успевает раньше прорваться в короткий тоннель. Вражеская граната сносит переднюю часть машины, но она уже сделала свое дело. Выбравшись из-под обломков машины, Зворыкин и его товарищи вступают в рукопашную с юнкерами, оттесняя их от башенных ворот. Молодой красивый юнкер прицелился в Зворыкина, но тот опередил его, послав ему пулю прямо в лоб. Из внутреннего двора Кремля к юнкерам спешит подмога, но уже звучит хриплое «ура!» и накатывает неудержимая лавина революционных бойцов...

Большая улица в Замоскворечье, пустынная, будто вымершая. Витрины многочисленных магазинов закрыты железными жалюзи, на окнах шторы. Со стороны Москвы-реки мчится грузовой трамвай. Стенки его прострелены, стекла впереди выбиты, наверху трепещет порванный красный флажок. На открытой площадке вагона, привалившись друг к дружке, подремывают смертельно уставшие красногвардейцы трамвайного парка. На задней площадке повис Зворыкин: грудь перекрещена пулеметными лентами, за спиной стволом вниз винтовка.

Отпустив ручку, Зворыкин спрыгивает на мостовую и, помахав на прощание трамвайщикам, сворачивает за угол.

Тихая улочка. Клены свешивают из-за оград свои голые, лишь редко украшенные золотым или мрамористым листом ветви. Улочка будто вымерла, и потому особенно гулок стук подкованных сапог по каменным плитам тротуара и звучно резок насвист «Метелицы» одиноко шагающего Зворыкина.

Он рад, что вернулся в родные места, и к тому же победителем, губы его нет-нет да раздвинутся в улыбке, усталость чужда его молодому телу, шаг спокоен и упруг. Он единственный прохожий на этой улице, но из подъездов за ним следят настороженные глаза дежурных так называемой «домовой самообороны». Иногда вздрогнет занавеска в окне какого-нибудь мезонина и стрельнут вслед моряку заинтересованные, настороженные, испуганные, а то и нежные женские глаза. И несмотря на кажущиеся рассеянность и благодушие, он все это остро подмечает.

А в одном доме чуть трепетавшая занавеска вдруг храбро отдернулась, и на моряка упал прямой, смелый, яркой синевы взгляд.

Зворыкин оборвал шаг, будто наскочив на незримую преграду. Он даже головой тряхнул, прогоняя наваждение. Перед ним — деревянное невзрачное строение в два этажа, внизу лавчонка, выцветшим маслом по железу написано: «Скобяная торговля Феофанова». А на втором этаже — золотое, розовое, синеглазое чудо. Зворыкин сошел с тротуара и, задрав голову, сделал несколько шагов к дому.

Девушка в окне засмеялась. У Зворыкина в глазах зажглось то давешнее, что и при виде автомобиля, что и во время боя,— темное исступление. Как зачарованный, направляется он к подъезду.

— Эй, господин матрос, проходите!

Зворыкин опустил голову. В подъезде дома стоял приказчичьего вида малый с охотничьей шомполкой за плечом.

— Приказчик?

— Я служащий при торговом деле Дмитрия Филоныча... личный друг семейства... — хорохорится приказчик.

Зворыкин отступил на несколько шагов и снова взглянул наверх. Она была попрежнему там: теплая, розовая, радостная плоть, синий взгляд, легкая, насмешливо-нежная улыбка. И Зворыкин ринулся вперед. Он, верно, и сам не помнил, как отшвырнул приказчика, как взбежал по скрипучим ступенькам наверх, как рванул запертую дверь и сорвал с запоров, как оказался в полутемной прихожей...

Перед ним открылась анфилада комнат, и в самом конце этой анфилады была она. Зворыкин уже шагнул туда, но навстречу ему кинулась монашеского обличья еще молодая женщина, похожая на располневшую боярыню Морозову и, вздымая двуперстие, закричала:

— Изыди, сатана!.. Свят!.. Свят!.. Свят!..

А за «боярыней Морозовой» возникли лисье старушечье лицо и смуглая обезьянья мордочка девчонки лет пятнадцати. А откуда-то слева, из темноты, чуть подсвеченной лампадой, несся гневный стариковский голос: «Кто посмел?»...

Но Зворыкин ничего этого не видел, не слышал. Отстранив монашенку, он медленно шел по комнатам, обставленным скудно и мещански, но он не видел этого, а если бы и увидел, то, верно, счел бы роскошью: повсюду были клетки с певчими птицами, в основном кенарями, которые по мере его приближения начинали посвистывать, пощелкивать.

И вот Она — уже в осязаемой близости от Зворыкина, эта девушка кустодиевской красоты, конечно, не «Русская Венера», но русская Психея: стройная, статная, с тонкой талией и округлыми плечами, с сильными бедрами, ровным и легким дыханием, с лицом, прелестным чистотой, свежестью и быстрой сменой выражения. Подходя к ней, Зворыкин, едва ли ведая, что он делает, скинул на пол вещевой мешок, уронил с плеча винтовку, сорвал шапку и вдруг, закрыв глаза, пошел ведомый внутренним зрением. У девушки стало обреченное лицо, и она закрыла глаза, пошла ему навстречу, вытянув вперед руки. И они коснулись друг друга...

А по другую сторону двери, которую Зворыкин, войдя, бессознательно захлопнул за собой, вся семья Феофановых, подкрепленная вооруженным приказчиком, медленно продвигается из глубины квартиры. Парализованный глава семьи крутит руками колеса передвижного кресла. Они уже приблизились к дверям, как вдруг «боярыня Морозова» рванулась вперед и, раскинув крестом руки, загородила дверь.

— Стойте!.. — громко шепчет она. — Сей муж ниспослан нам свыше!..

— Что ты мелешь, дурища? — раздраженно говорит старик Феофанов.

— «Грядет жених во полунощи»... Неужто не постигаете знамения?.. Птицы божия об осеннюю пору на вешний лад разливаются. Славят воителя грозного, жениха нашей Санны нареченного!..

И все с удивлением глядят на распевшихся не ко времени кенарей.

...Окраина Замоскворечья. Поперек маленького дворика натянута веревка, на которой сушится и жестянеет под морозцем бедняцкое белье: латаные простыни, наволочки, штопаные чулки, детские лифчики, штаны, рубашки.

Раздвинув жестяные паруса двух простынь, во двор входит Зворыкин. Оглядывается, улыбаясь.

Из кривой хибары, похожей на сопревший лапоть, появилась маленькая пожилая женщина с тазом в руках. Замахнулась, чтобы опорожнить таз, и вдруг увидела Зворыкина.

— Петруша!.. — проговорила она и выронила таз из рук.

— Маманя! — кинулся к ней Зворыкин. — Да ты что? Это же я — Алешка!

— Сыночек... — всхлипывая, маленькая женщина припала к большому телу сына. — До чего же ты с отцом покойным схож! Ну точь-в-точь, когда он с японской вернулся... Может, даже еще лучше, — добавила она, застенчиво любуясь сыном.

— Алешка приехал! — слышится истошный крик.

Из дома, как горох, посыпали младшие Зворыкины: братья и сестры Алексея. Они приветствуют брата каждый на свой манер: те, что постарше, сурово толкают кулаком в плечо и, скрывая радость, мужественно буркают: «Здоров!»; те, что помоложе, визжат от восторга, виснут на Алексее.

— Кыш, мелкота! — отбивается тот. — Держите, гостинцы привез! — он бросает им свой вещмешок.

Мать с каким-то неуверенным выражением, то ли горестным, то ли испуганным, глядит на своего старшего.

— Надолго к нам? — тихо спрашивает она.

— Надолго, — улыбнулся Алексей, — может, и навсегда... А ты чего такая смутная?

— Не знаю... — она провела рукой по лицу, — не верится мне, что это ты... Здоров ли, все ли у тебя ладится?

Алексей захохотал.

— Еще б не ладилось! Революцию сделал — раз, женился — два!

— Аль правда?.. Да когда же ты успел?

— Только что... По пути домой.

— Как звать жену-то?

— Невесту, — поправил Алексей, — свадьбу еще не играли.

— Ну, невесту...

— Это покамест не уточнено... — чуть смущенно говорит Алексей.

— Шутишь небось? — слабо улыбнулась мать.

— Вот те крест!..— и тут же сурово поправился.— Слово большевика! Купчишки Феофанова дочь, может, слышала — скобяная торговля.

— Ох ты! — с уважением говорит мать. — И хорошее приданое дают?

— Какое с них приданое, им теперь хана. Приданое будет только от жениха.

— Да у нас хоть шаром покати!

— Ошибаешься, маманя, у нас теперь вся страна! Вот какие мы богатеи! — и, рассмеявшись, Алексей первым прошел в дом.

...Бедный свадебный стол в доме Зворыкиных. Во главе стола Алексей с молодой женой. Рядом с ней Варвара Сергеевна Зворыкина, дальше — юные члены семьи, а из посторонних — лишь пожилой пьяненький сосед да морячок Рузаев, которого мы видели за пулеметом во время боя у Троицких ворот.

— За молодых!— говорит Рузаев, и в ту же секунду снаружи раздается оглушительный взрыв.

Рузаев хватается за наган, Алексей вскочил, общее смятение. В комнату, пошатываясь, входит один из меньших Зворыкиных с черным лицом и опаленными волосами.

— Силен салют? — спрашивает он.

Алексей выхватывает из-под лавки пулеметную ленту, гнезда для патронов пусты.

— Ах, обормот! — говорит он укоризненно. — Весь боезапас извел! Ну ладно, а мы ведь так и не выпили за молодых,— и он неприметно подмигнул старшему из братьев.

— Горько! — покраснев, произнес тот и опустил глаза.

Алексей тут же припал к губам молодой жены...

— ...Мне Алешкин отец заместо брата родного был, — втолковывает захмелевший сосед Рузаеву, — всю русско-японскую мы с ним борт о борт прошли!

— ...А не жалко тебе их? — спрашивает Варвара Сергеевна невестку.

Та медленно качает головой.

— Холодные они, как лягушки... и расчетливые. Я для них тоже товаром была, вроде гвоздей или крючьев. Отец-то разорился почти...

— Как же они тебя за мово отдали?

— Я сама ушла... А что они не больно удерживали, так это их Фенечка, старшая сестра, надоумила: «Божий знак... птицы запели... грядет жених»... Хитрая она, эта святоша, авось при новой власти такой зять, как Алексей, лучше другого богатого сгодится... Варвара Сергеевна... мама... я вас об одном прошу, не пускайте их на порог, коли сунутся!

Алексей энергично подмигивает другому брату.

— Горько!.. — кричит тот.

Алексей немедленно «подслащивает» питье.

— Алешенька, если тебе хочется, целуй меня просто так, — говорит, высвобождаясь, Саня. — Ты же все глаза проморгал!

— Хватит лизаться, Алеха, — вмешался Рузаев, — холостому человеку глядеть тяжело. Сыграл бы лучше.

Зворыкин тянется за гармонью. Бережно вынимает ее из старого футляра, тоже старую, залатанную, потускневшую.

— Отцовская, — говорит он нежно, трогая лады. — Чего сыграть-то?

И, не дожидаясь ответа, заиграл широко, свободно, с подлинным артистизмом и запел, поглядывая на молодую:

— Вдоль по улице метелица метет,
За метелицей мой милецький идет.

Ты постой, постой, красавица моя,
Дозволь наглядеться, радость, на тебя!..

В комнату вошла Фенечка, старшая сестра Сани. На ней обычное темное монашеское платье, строгость которого смягчена белым отложным воротничком. Саня рванулась, будто хотела вышвырнуть сестру вон, но свекровь удержала ее.

— Будет тебе! Что мы, бусурмане какие, чтоб гостью гнать? Заходи, заходи Аграфена Дмитриевна, милости просим!

— Я только на минуточку,— забисерила Фенечка, — молодых поздравлю и к всенощной! — Она низко кланяется Зворыкину, Сане и подает ей расшитую бусинками картину: серафимы венчают победой архистратига Михаила, толстозадые ангелочки обвивают гирляндой не то раскаявшуюся грешницу, не то свежеиспеченную святую. — Прими, сестрица, вместе с родительским благословением.

Саня небрежно швыряет подарок на комод.

— Садись, девушка, — приглашает Фенечку сосед Зворыкиных.

— Швартуйся к нам, божья овца! — галантно добавляет Рузаев.

— Я с краешку, с краешку! Горячего вовсе не буду, только посижу, полюбуюсь...— лицемерит Фенечка.

Рузаев схватил ее за руку и усадил возле себя. Наполнил сырцом большую рюмку и поднес ей.

— Ну-ка, опрокидонт!

— Сей нектар и монаси приéмлют! — поддерживает сосед.

— За молодых... — возглашает Фенечка и лихо опрокидывает стопку.

— А теперь рывчугоном! — угощает Фенечку Рузаев.

Фенечка рванула вторую стопку.

— Горько-о-о! — исполнившись непонятным восторгом, заорала самая маленькая из Зворыкиных, едва возвышавшаяся над столом двумя белобрысыми макушками.

Рузаев схватил гармонь, развернул меха. Фенечка выметнулась из-за стола, ударила каблучком об пол и запела визгливо:

— Ах, милый пупсик,
Хороший мальчик,
Париж, Париж,
Чего ты мне сулишь?..
Ах, Лизавета, мне странно это,
Но почему ты без корсета?

...Чуть теплится ночник, бросая трепещущие пятна света на убогую китайскую ширму, отгородившую новобрачных от остальной семьи в их свадебную ночь. На пожухлом шелке ширмы проступают изображения драконов, обезьян, причудливых рыб, небывалых растений.

Слышится тихий, изо всех сил сдерживаемый плач. Прижав кулаки к глазам, плачет Саня. Зворыкин отнял от подушки голову, ошалело со сна прислушался и вдруг яростно привскочил на постели.

— Ты что? Кто тебя?

— Т-сс! — она прикрыла ему рот влажной от слез ладонью. — Ребят разбудишь.

— Почему ты плачешь?

— Не знаю... Грустно чего-то...

— Ты не думай! — зашептал он горячо. — Это только сейчас так... У нас все будет: и жилье и барахло...

— Перестань! Разве я об этом, дурачок?.. За другими девушками ухаживают, цветы дарят, в театры водят, иллюзионы, а после предлагают руку и сердце. А я из девичьей сразу в постель.

— Ну и что же! У нас с тобой все наоборот пойдет. Вот жизнь маленько образуется, откроются театры, увеселения всякие, и я стану за тобой ухаживать, как жених. И цветы куплю или украду где... И еще мы на карусели покатаемся, и в цирк сходим, и к зверям...

— Правда?

— Клянусь революцией!

— Тогда горько, Алешенька...

Они не успевают разомкнуть объятия, когда снаружи доносится шум шагов и грубых мужских голосов, затем раздается громкий стук в дверь.

Накинув халатик, Саня бежит отворять дверь. Едва она приподняла засов, как дверь яростно распахнулась, на пороге появились люди в бушлатах, перекрещенных пулеметными лентами. Впереди белокурый матрос — Кныш. У него худое, напряженное лицо и блестящий, неподвижный взгляд человека, устремленного, как стрела, к цели.

— Зворыкин, какого дьявола! — заорал он, но тут увидел Саню, голос его сел в хрипотцу, а блестящий неприятный взгляд, словно переломившись, уперся в молодую женщину.

Саня попятилась, плотнее запахнув халатик на груди. Подошел Зворыкин, успевший накинуть одежду.

— Кныш? Чего разоряешься? — он заметил, как смотрит на Саню вошедший; усмехнувшись, Зворыкин повернул ему голову.

Кныш ударом кулака отбросил руку Зворыкина.

— Рано залег! — произнес он с яростью, обращенной то ли к Зворыкину, то ли к самому себе за то, что подался стыдной слабости. — Контра обратно зашевелилась!

Шумно выдохнув свое разочарование, Зворыкин снял со стены винтовку и следом за остальными покинул дом.

...Густо облиственная ветка клена тянется к стрельчатому окошку подъезда директорского особняка, расположенного с краю территории автозавода. Солнечный луч слепяще вспыхивает на медной табличке, прибитой к высокой дубовой двери: «Вице-директор московского автомобильного завода В. Д. Погоржельский».

Звучат тяжелые, мерные шаги. По лестнице подымаются три пары подкованных железом, запыленных сапог. Сапоги приближаются к двери. Болезненно громко звучит электрический звонок.

— Спокойно! Спокойно! — тихо говорит Кныш обитателям квартиры: высокому, стройно дородному, холеному человеку в красиво окантованной курточке, статной, слегка поблекшей даме, худенькому, веснушчатому подростку лет пятнадцати и тестоватой, тут же взмокшей слезами старой домоправительнице.

— Погоржельский — вы будете? — обращается он к человеку в куртке.

— Я инженер Погоржельский, — с достоинством отвечает тот.

— Не только инженер, а вице-директор и главный пайщик товарищества автозавода, — говорит Кныш, и, наступая на Погоржельского, заставляет того попятиться в кабинет.

Вскрикнула жена Погоржельского и слегка откинулась на руки своей домоправительницы. Та увлекла ее в спальню. Кныш кивком головы приказал Зворыкину и Рузаеву произвести обыск и вошел в кабинет Погоржельского.

Зворыкин двинулся по широкому коридору, увешанному почерневшими картинами в золоченых рамах, толкнул какую-то дверь и увидел нечто вроде конструкторского бюро: чертежные доски, шкафы, рулоны ватмана, на стенах схемы машин. Дом служил Погоржельскому не только жильем, но и рабочей лабораторией.

В кабинете Погоржельского у массивного письменного стола сидят Кныш и вице-директор.

— Не придуряйтесь, Погоржельский, вы отлично знаете, что приказ о национализации завода подписан. Вы уже не хозяин, а расхититель... Молчать! Вы просто вор. Вы украли у рабоче-крестьянского государства станки, машины, чертежи... Да! Нам известно, что вы купили у итальянцев модель и оборудование для производства. Где все это?

— Не ваше дело, — спокойно отвечает Погоржельский. — Товарищество отчитывается только перед пайщиками.

У Кныша землисто вытемнилось лицо.

— Подумайте о семье, Погоржёльский!

...Зворыкин продолжает обыск квартиры. Вот он потрогал запертую на замок дверь.

— Что тут у вас — кладовка? — спросил он домоправительницу, пробежавшую мимо него с нюхательной солью.

— Лаборатория, — ответила та не без важности.

Зворыкин повернул назад и тут увидел на полу детской чудесную игрушку: крошечный легковой автомобиль. Это даже не игрушка, а модель автомашины, совершенно сработанная от кузова до мотора и ходовой части. Из глубины детской лихорадочно и диковато следят за чекистом два темных ребячьих глаза.

Зворыкин поднял автомобильчик. Что-то детское—заинтересованное и наивное— появилось в его сильном лице.

— Сам сработал? — спросил он мальчишку.

Тот не ответил, только проглотил слюну.

От поворота рукоятки заработал моторчик. Зворыкин поставил автомобиль на пол, повернул руль, и машина побежала кружным путем, деловито рокоча и выбрасывая голубую струйку дыма. Зворыкин забыл обо всем на свете; громкий окрик: «Зворыкин!.. Зворыкин!» — привел его в чувство.

Он поспешно пошел на голос Кныша.

— Закончил? — раздраженно спросил Кныш, видимо, недалеко продвинувшийся в разговорах с Погоржельским.

— Лаболатория осталась, — ответил Зворыкин. — Дайте ключ, папаша! — обратился он к Погоржельскому.

— Дам, когда вы научитесь выговаривать слово «лаборатория», — издевательски ответил тот.

— Подумаешь, — говорит задетый Зворыкин, — Ла-бо-ра-то-лия.

Кныш со злобой посмотрел на него, затем метнул в Погоржельского свой холодный, блестящий взгляд:

— Ну?..

Погоржельский опустил руку в карман.

— Вы зря теряете время, — медленно заговорил он, нашаривая ключи. — Вы дети, большие, глупые, испорченные, жестокие дети. Вы не научились говорить на родном языке, а хотите управлять заводами, фабриками, всем государством. Но это принадлежит созиданию, а вы умеете только разрушать. ...Алле ап! — он кинул ключи Зворыкину.

— Кончай обыск! — приказал Кныш.

Зворыкин выходит в коридор, отпирает дверь лаборатории, наполненной пустыми ящиками, битым стеклом и еще какой-то рухлядью. Поняв, что искать тут нечего, он захлопывает дверь лаборатории, и тут его вниманием вновь завладевает чудесная игрушка.

Меж тем Кныш вывел в коридор Погоржельского, а Рузаев привел его жену. Погоржельский держится с тем же презрительным достоинством, хотя лицо его бледно и нервно дергается тонкая кожа на скулах. А жена не выдержала, она принялась громко рыдать и цепляться за мужа.

— Не роняй себя, Лиза! — укоризненно сказал тот.

— А ну, живо! — крикнул Кныш.

Зворыкин пришел на помощь Рузаеву. Вдвоем они подхватили Погоржельскую под руки и вывели на лестницу. Они не заметили, с какой страшной, недетской ненавистью глядел им вслед выскочивший в коридор сын Погоржельских.

Кныш втолкнул супругов Погоржельских в машину.

— А пащенок где? — спросил он Зворыкина.

— Накой он тебе сдался? — растерянно произнес Зворыкин.

— В приют сдадим, может, из него человека сделают. Тащи его, быстро!

Зворыкин не успел выполнить приказания. Из окна первого этажа раздался выстрел, затем второй. Рузаев схватился за щеку, меж пальцев потекла кровь. Кныш вытащил из кобуры маузер, но уже было поздно: выскочив из окна, мальчишка Погоржельский прыгнул в овраг, начинавшийся сразу за домом, и скрылся в зарослях. Раз-другой его фигура мелькнула между стволами, но Кныш не смог поймать его на мушку.

— Тебе в богадельне служить! — яростно бросил Кныш Зворыкину.

— Да ладно,— смущенно вмешался Рузаев,— подумаешь, кинул оголец дробью!

Кныш рывком послал свое тело в машину.

...Гремит оркестр. На сцене — танец маленьких лебедей. Идет второй акт «Лебединого озера». В боковой ложе к своему месту пробирается Зворыкин. Наконец он опускается на пустое кресло возле Сани.

— Я не виноват, — говорит он Сане. — Операция малость затянулась.

Танцуют маленькие лебеди.

Зворыкин откидывается в кресле, готовясь вкусить неведомые наслаждения. На сцене продолжается танец маленьких лебедей.

— Когда же они петь-то начнут? — спрашивает он жену.

— Они не будут петь, Алеша, — нетерпеливо отзывается Саня, захваченная происходящим на сцене.

— Видал, братишка, — повернулся к Зворыкину солдат с завязанным глазом, — для буржуев они пели, а для нашего брата им горла жалко...

На него шикают из публики, но одноглазый не унимается.

— Ногами дрыгают, это ж каждый дурак умеет. Может, сорвем, братишка, эту бузу?

— Уймитесь вы, — говорит Саня, — это же балет.

— Слышь, — обращается Зворыкин к одноглазому, — раз балет, так надо.

— Может, конечно, и балет, — горько говорит одноглазый, — только сомневаюсь, чтоб они при буржуазии такое себе позволили.

Разговор этот взволновал Зворыкина. Балет его нисколько не интересует, он вертится, свешивается вниз и вдруг обнаруживает в партере, прямо под ложей, целый выводок буржуев: двух полных, пожилых, хорошо одетых мужчин и под стать им грудастых дебелых дам. Это или адвокаты, или преуспевшие дантисты, но для Зворыкина все равно буржуи. Он толкает под бок Саню.

— Видала?.. До чего обнаглели!

— Да хватит тебе!

— Как это хватит? Еще не затянулись раны рабочих бойцов, а финансовая буржуазия опять становится нам на горло.

Приунывший было одноглазый сочувственно следит за революционным возрождением Зворыкина.

— Верно, братишка, — говорит он, — прямо нечем дышать от этих эксплуататоров.

— А мы их сейчас выкурим, — обещает Зворыкин.

Он стягивает сапог и принимается разматывать портянку.

Буржуи что-то чуют. Они беспокойно ерзают. Дамы открывают сумочки и начинают душиться, мужчины обмахиваются платками.

Встряхнув портянку, Зворыкин развешивает ее на барьере ложи, так что конец ее почти касается лысины одного из буржуев.

Поняв его манер, одноглазый со счастливым смешком разматывает заскорузлую обмотку. Тем временем Зворыкин пристраивает на барьере ложи вторую портянку.

Красные, лопающиеся от возбуждения и бессилия, эксплуататоры поспешно покидают зал.

— Сразу воздух очистился! — подводит итог одноглазый.

Не выдержав, Саня начинает безудержно хохотать.

Кружатся на сцене лебединые стаи...

...Оперативный отдел ЧК. Черно и сизо от самокруток и дыма «буржуек». Чекисты, среди которых и Зворыкин, в ожидании назначения беседуют, играют в шашки, забивают козла.

Из кабинета начальника выходит седой чекист.

— Товарищи Володько, Перцовский, Векшин, за мной!

Выходит другой чекист.

— Будин, Дукис, в Перловку, к Вальтину. Старшим — Дукис!

При каждом из этих появлений Зворыкин как-то слишком нервно оборачивается и напряженно ждет вызова.

Из кабинета выходит полный блондин в штатском.

— Зворыкин, — говорит он, зевая, — ступай потопчись у третьего дома Советов. там нынче англичане.

— Бережет тебя Кныш, — усмехнулся один из чекистов.

Зворыкин смотрит на него подозрительно.

— Ты о чем?

— Как он начальника заменил, ты вроде только по подъездам пинкертонишь. Что ж, всякая работа почетна.

Бешено глянув на него, Зворыкин резко распахивает дверь кабинета и без спросу входит туда.

За столом — Кныш, его сильный торс туго перекрещен командирскими ремнями.

— Слушай, Кныш! — возмущенно начал Зворыкин. — Когда кончится эта буза? Почему меня превратил в филера? Я боевой оперативник!

— Спокойно, спокойно! Вы бы лучше сами задумались, товарищ Зворыкин, почему вам перестали доверять...

— Мне перестали доверять? Мне? Слушай, Кныш, ты меня, слава богу, знаешь... Что все это значит?

— Это значит, — спокойно и неумолимо говорит Кныш, — тем, кто ради личного интереса снюхивается с классовым врагом, не место в ЧК. Вы показали свою неспособность к боевой оперативной работе.

— Ты что? Очумел? Белены объелся? Я к начальству пойду!

— Товарищ Зворыкин, — не повышает голоса Кныш, — у начальства есть другие заботы, чем с купеческими зятьями валандаться. Хочешь с нами работать, очисть свою личную жизнь, верни доверие товарищей!

— Вон оно что! — рот Зворыкина дернулся в волчьей усмешке. — Тогда понятно... Небось сам не прочь на мое место? Думаешь, не видел я, как ты на нее зенки пялил!

Рука Кныша невольно рванулась к кобуре маузера, но он тут же овладел собой, заставив звучать свой голос почти спокойно, даже дружественно:

— В последний раз прощаю тебе. Ты был бойцом и другом, но ссучился возле купчишек и дал удрать ублюдку Погоржельского. Докажи свое право быть среди нас или катись на все четыре стороны!

...Доска объявлений с бесчисленным множеством предложений услуг. К холодному человечеству взывают и «девица, владеющая французским», и «молодой человек, окончивший физико-математический факультет», учителя музыки и учителя правописания, адвокаты, врачи, венерологи, и зубные врачи, и массажисты, и даже какая-то «вдова со стажем». А вот «требовалась» только «собака-овчарка на склад бр. Прозоровых». На этой записке и задержался взгляд Зворыкина. Усмехнувшись, Алексей пошел дальше.

На углу «дежурит» уличная девица, молоденькая, миловидная, в высоких шнурованных ботинках. Зворыкин с удовольствием разглядывает ее стройные ноги с крепкими, круглыми икрами. Девица не остается равнодушной к взгляду моряка. Она идет навстречу Зворыкину, будто ненароком задевает его и обиженно говорит:

— Хоть бы извинились, кавалер!

Зворыкин смеется:

— Пустой номер, девочка!

Она окидывает его презрительным взглядом.

— Ну и нечего пялиться!

— Я не виноват, глаза сами прилипли.

— Дешевка! — и непоследовательно девица добавляет:—Хочешь, пойдем за так?

— И пошел бы! Даже не за так, разве чего жалко для такой кралечки? Но не могу — занят.

— А надолго?

— На всю жизнь!

И снова рассмеявшись, Зворыкин пошел дальше. Он пересек улицу. У подъезда какого-то учреждения стоит новенький открытый легковой автомобиль «роллс-ройс».

Зворыкин любуется автомобилем сперва издали, потом подходит ближе. Ему явно хочется заговорить с шофером, но тот читает газету и не обращает ни малейшего внимания на зеваку в бушлате.

Зворыкин обходит автомобиль. Особенно заинтересовали его никогда не виданные им пружинные подвески вместо привычных рессор. Он садится на корточки, затем ложится на мостовую, залезает верхней половиной туловища под машину и ощупывает подвеску. Он так глубоко погрузился в свои технические изыскания, что очнулся, лишь получив увесистый пинок от шофера.

Христианское всепрощение ни в коей мере не входило в число основных добродетелей Зворыкина. Он немедленно вскочил и кинулся на шофера. Но его обхватил сзади выскочивший из подъезда человек в кожаной куртке.

— Сейчас тебе пропишут, бандит, — мстительно говорит шофер.

— Вы что, белены объелись?— борясь с человеком в куртке, кричит Зворыкин.— Какой я бандит. Я Зимний брал. В Чрезвычайке служил!

— А это мы сейчас выясним, — пообещал шофер.

И тут Зворыкину под челюсть ткнулось холодное дуло нагана.

— Руки вверх! — проговорил тихий голос.

Зворыкин не успел поднять руки — кто-то вышел из подъезда.

— Владимир Ильич! — радостно охнул Зворыкин и одним движением плечей стряхнул обоих противников...

...Зворыкин входит в дом. Он бледен, возбужден, глаза горят.

— Тебе поклон от Ленина! — с ходу бросает он жене.

Саня и Варвара Сергеевна горестно переглядываются.

— Поешь щец, Алеша, — успокаивающе говорит Варвара Сергеевна и ставит на стол горшок с крапивными щами.

— Почему никого не было на улице? — гремит Зворыкин. — Когда не надо, все околачиваются во дворе, когда надо, хоть бы один черт видел, как Ильич довез меня на автомобиле до самого дома!

— Успокойся, Алеша,— с глазами, полными слез, говорит Саня,— все образуется, все будет хорошо.

— Прилег бы, сыночек, — поддерживает невестку Варвара Сергеевна.

— Гиль сидел за рулем, Владимир Ильич рядом, а я сзади, — упоенно продолжает Зворыкин. — Ленин всю мою жизнь выспросил и сказал, что я должен работать на автомобильном заводе и учиться, чтобы стать настоящим специалистом!

— Анжинером, значит, — поддакивает Варвара Сергеевна, ласково нажимая на сына, чтобы заставить его лечь.

Зворыкин оступился и сел на койку.

— А хоть бы! Владимир Ильич меня еще по Смольному помнит!

— Как не помнить!..

— Смотри, мать, еще директором стану!..

— Станешь, станешь, Алешенька, вот попьешь сушеной малинки и станешь директором. Сань, завари...

— Да вы что, с ума посходили? — только сейчас Зворыкин заметил маневры матери и жены. — Или меня за полоумного считаете?

— Ничего, ничего, Алешенька, только не волнуйся... Ты устал, тебе надо отдохнуть, сосни, милый, сосни...

Голос матери действует на Зворыкина гипнотически. Видимо, обилие впечатлений в сочетании с усталостью подкосили даже его могучий организм, он покорно закрывает глаза и погружается в дрему.

...Утро.

— Алеша, выйди, тебя спрашивают! — кричит Варвара Сергеевна.

Зворыкин в сорочке и флотских брюках, крепко ступая босыми ногами, выходит из комнаты.

— Как он ночь провел? — быстрым шепотом спрашивает Варвара Сергеевна Саню.

— Бормотал чего-то, «ура» кричал, но вчерашнего бреда не было.

— Может, перемогнется? — с надеждой говорит Варвара Сергеевна. — Он здоровьем в отца, а тот сроду не болел.

Входит Алексей, в руке судорожно зажат листок бумаги, а лицо странное, словно он не в себе.

— Ну, все! — говорит он, тяжело дыша. — Поздравьте с назначением.

— С каким назначением, Алешенька? — мягко спрашивает Варвара Сергеевна.

— Назначен директором автомобильного завода, вот мандат, подписанный Лениным, — он положил на стол листок бумаги, а сам опустился на табурет.

Не выдержав, Саня разрыдалась. И у Варвары Сергеевны впервые болезненно сморщилось лицо. А Зворыкин, не замечая всего этого, встал и потопал к двери.

— Куда ты, Алешенька?

— В Кремль вызывают.

— Да как же ты разутый, раздетый?

Зворыкин смотрит на свои босые ноги, и лицо его будто просыпается, становится обычным: живым, веселым, подвижным.

— Надо же! Это меня, маман, карьера оглоушила!

Он кидается за сапогами, бушлатом. Варвара Сергеевна в горестной растерянности берет со стола мандат, близоруко разглядывает, моргает, трет глаза, снова читает и вдруг кричит не своим голосом:

— Сань! Сань! Да ведь он нормальный! Это мы дуры сумасшедшие!

...Московский автозавод. Над площадкой завода уныло-прерывисто разносится звук осипшего гудка: не то сигнал тревоги, не то обычные позывные завода.

Зворыкин входит в дом Погоржельского, превращенный в заводскую контору. Толкает полурастворенную дверь и оказывается в большой комнате. Здесь у роскошного, уцелевшего с прежних времен письменного стола, заляпанного чернилами из сажи, машинным маслом и керосином, заседают «три богатыря» — заводские руководители. Вокруг толчется, дымя махрой, еще с десяток «активистов». Зворыкин слышит:

— В Нефан-ленде демонстрацию разогнали...

— Даешь революцию!..

— Пошлем протест!..

Зворыкин подходит тяжелой поступью и шмякает на стол перед заседающими свой мандат.

— Нарушение революционной демократии! — вскинулся тот богатырь, что посередке. — Рабочий класс доверил мне пост красного директора!

— Ты, браток, на подпись погляди, — посоветовал Зворыкин. — Рабочий класс, может, тебе и доверил, да только ты этого доверия не оправдал. Декрет о национализации завода подписан две недели назад, а ваша продукция ноль целых хрен десятых, двести митингов, тысяча резолюций. Так, братцы, дело не пойдет. Мировой империализм протестами не запугаешь, работать надо. Считаю кабинет в нынешнем составе распущенным, пошли на митинг...

— Я буду протестовать! — вскричал Илья Муромец.

— Валяй, браток! Протест шли по адресу: Нефанленд — Зворыкину.

...Полуразрушенный цех. У станков и тисочков склонились рабочие: молодые и старые, одни в замасленных спецовках, другие в драных, прожженных шинелях или в каком-то полуштатском, полусолдатском рванье; косолапый, медвежьего строения парень щеголяет в бабьем салопе. Есть тут инвалиды, опирающие изуродованное войной тело на самодельный костыль, палку или деревяшку. Все это люди, по которым война, разруха, голод прошлись колесом. Работают они не детали машин, а что попало: трубки для кресала, заменившего в то скудное время исчезнувшие спички, разные части для примусов, керосинок, печурок...

Внезапно возникшая в цехе живописная фигура Зворыкина — черные непокрытые кудри, тельняшка, бушлат нараспашку, ярко начищенные сапоги — не произвела никакого впечатления на трудяг.

— Здорово, пролетариат! — зычно кричит Зворыкин. — Почему на митинг не идете?

Рабочие продолжают заниматься своим делом.

— Эй, братва, вы что — оглохли?

— Пошел ты, знаешь куда... — лениво огрызнулся косолапый малый.

— Эй ты, кепка семь листов, одна заклепка, вали отсюда, пока цел! — поддержал товарища парень, похожий на христосика.

Зворыкин на мгновение растерялся, потом, озлившись на себя, пронзительно свистнул на весь цех.

Рабочие обернулись.

— Товарищи рабочие, кто мне скажет, какая в России власть?

— Нету в России власти, — ответил размундиренный солдат на костыле.

— Как так?! — поперхнулся Зворыкин.

— Так...

— Выходит, Россия — сирота?..

— Не горюй, морячок, были бы бока, а палка найдется! — ломаясь, крикнул костыльник.

Зворыкину надоело пустое препирательство. Он растолкал людей и гаркнул:

— Совесть у вас есть? Себя же обкрадываете! Завод в лавочку превратили!

— Ты... ты... гад... драться вздумал!—задохнулся костыльник.—Братцы, да что же это такое? Старый режим вернулся? Хозяев страны в рыло норовят!.. — он театрально рванул на себе ворот.

— Будет тебе, припадошный! — прикрикнул Зворыкин. — Чего людей мутишь?

— Бей жандарма! — взвизгнул солдат, замахиваясь на Зворыкина костылем.

Наблюдавший эту сцену подросток стремглав кинулся из цеха.

— Постойте, братцы! — крикнул Зворыкин, вырвав у солдата костыль. — Давайте хоть познакомимся!

— Вот тебе знакомства ради! — и косолапый парень засветил Зворыкину в ухо.

— Будем знакомы! — и Христосик пустил ему по другому.

Зворыкин вначале лишь отталкивал наседавших на него людей, но, получив несколько сильных ударов и почувствовав кровь на лице, тоже озлобился и на удар стал отвечать двумя. Что-что, а драться Зворыкин умел, но силы были слишком неравны, тем более что бывшие солдаты пустили в ход костыли и палки. Отбиваясь от них, Зворыкин отступил в угол цеха, и тут размундиренный солдат обрушил ему на голову железную полосу. Зворыкин упал замертво. Солдат схватил его за ноги и выволок из цеха.

— Это, пожалуй, того, слишком!.. — испуганно проговорил Христосик.

— Перестарались... — мрачно поддержал Косолапый.

И тут в цехе появился отряд вооруженных людей, их привел рабочий подросток. Толпа шарахнулась, но патрульные охватили ее полукружьем, и люди оказались притиснутыми к стене.

— Куда вы его дели? — спросил командир отряда, лихой матрос Рузаев.

Люди, потупившись, молчали. Теперь всем было страшно и стыдно.

— Ну, дышите!.. — опасновато проговорил Рузаев.

Люди молчали, только передние подались назад, потеснив задних, и вдруг костыльник метнулся прочь. Но Косолапый поймал его за ворот железной рукой.

— Нет уж, все отвечать будем, гнида! — зло бросил он ему.

— Отчаливайте, ребятежь! — раздался спокойный голос Зворыкина. Одежда на нем — в клочья, лицо — сплошной кровоподтек, с темени на висок стекает струйка крови.

— Алеха! — вскричал Рузаев. — Ты-то каким ветром?..

— А где же еще быть красному директору? С родным пролетариатом!

— Вон что!.. Здорово же пролетариат отделал своего директора!..

— Ничего... На производстве всяко бывает... — Зворыкина шатнуло. Он опустился на груду металла. Чья-то рука протянула ему ковш с холодной водой. Он медленно, с натугой осушил ковш. Ощупал голову, раскващенное лицо. Ему протянули медный пятак, он приложил его к щеке, поморщился и вдруг захохотал, крутя разбитой головой.

Хмурые улыбки пробуждаются на истомленных, голодных лицах, еще несколько секунд назад выражавших лишь страх и ненависть.

— Вот что, братва, — оборвал смех Зворыкин, — цеховой митинг считаю закрытым, пошли на общезаводской...

— Я с тобой, — сказал Рузаев. — А то как бы тебе в заводском масштабе не поддали!..

— Идем, только ребят отпусти...

Рузаев кивнул отряду: мол, ступайте.

— Баранов, будешь за старшего...

Зворыкин и Рузаев пробираются к импровизированной трибуне из старого автомобильного кузова. Зворыкин постарался замаскировать следы побоев, но это ему не слишком удалось: глаз забинтован черной тряпкой, под другим натек огромный синяк. Волосы начесаны на рассеченную бровь.

Вперед вышел Рузаев. С винтовкой за плечом, с повязкой красногвардейца на рукаве, он поднял вверх желтый палец.

— Кто знает — есть ли жизнь на Луне?

Все враз смолкли.

— Никто не знает, — констатировал Рузаев. — А кто знает, что вот этот кореш,— он показал на Зворыкина, — ваш директор завода?

Собрание загудело. С интересом разглядывают Зворыкина рабочие.

— Если это директор — мы пропали, — говорит своему соседу высокий, худой, как жердь, старик в инженерской фуражке.

— Что вы, Марков, — отзывается моложавый, с добрым открытым лицом инженер Стрельский, — это известный пират Билль-Бонс.

— Фамилие у его — Зворыкин, — продолжает Рузаев. — Он мальчик добрый, но злой. Ссориться с ним никому не посоветую... А сейчас он скажет вам пару теплых слов.

Зворыкин окинул собрание одиноким глазом и обнаружил прижавшуюся к стене кучку инженеров и техников.

— Почему товарищи специалисты держатся в стороне от рабочего класса? — удивился Зворыкин. — Обращаюсь к рабочему классу, как к более сознательному, — в глазу Зворыкина зажегся и сразу потух лукавый огонек. — Сделайте первый шаг навстречу интеллигенции.

Среди рабочих пробежал сдержанный смешок, группа колыхнулась и вроде приблизилась к кучке заводских «интеллигентов».

— А теперь попрошу специалистов пойти навстречу рабочему классу.

В кучке инженеров замешательство, они переглядываются, пожимают плечами, оскорбленно фыркают: иные принимают это за фиглярство, иные чуть ли не за издевательство, и лишь немногие понимают серьезный и по-доброму необходимый смысл того, что требует новый молодой директор.

— Смелее, господа-товарищи! — слышен насмешливый голос Зворыкина.

Среди «господ-товарищей» снова проявляется какое-то нечеткое волнообразное движение. Затем Стрельский не выдерживает унизительности этой игры: чертыхнувшись, он быстро отходит от своих «коллег» и замешивается в толпу рабочих. Тут же несколько техников следуют его примеру. Остальные, кроме старика Маркова, тоже подвигаются ближе к рабочей группе.

— А тебе, папаша, особое приглашение требуется? — спрашивает Зворыкин старого инженера.

Тот понимает, что в своем гордом одиночестве имеет вид смешной и глупый, но это лишь усиливает его злобу и раздражение.

— Я с вами свиней не пас, зарубите себе на носу! — задыхаясь, кричит он.

Кровь бросилась в голову Зворыкину, но чудовищным усилием воли он сдержал себя.

— Ладно, извиняюсь... Промашка вышла: «ты» и «папаша» только для своих годятся.

— Так вот, товарищ Ленин ставит перед нами большие задачи: буквально завтра мы начнем ремонт машин и броневиков, а годков этак через пять наладим выпуск наших советских грузовиков!

По толпе проносится удивленный, недоверчивый ропот, старый инженер пренебрежительно вскидывает плечи. Зворыкин поднял руку.

— Можете удивляться, можете надсмехаться, можете издеваться, а так будет...

—Дайте слово...Прошу слова!..—кричит Илья Муромец, разжалованный директор.

— Может, не надо? — спрашивает Зворыкин. — Революция гибнет в словах!

— Пусть говорит!..

— Нечего рот зажимать!.. — орут из толпы.

Бывший директор пробирается к трибуне.

— Внимание! — быстро говорит Зворыкин. — В столовой каждый день не в зачет пайки будет выдаваться суп-жульен!

— Что за суп?..

— Из чего суп?..

— Нет такого супа!.. — забурлила толпа.

Бывший директор влез на трибуну, потеснив Зворыкина.

— Товарищи!.. — кинул он в толпу поставленным голосом записного оратора.

— Это всем супам суп! — опережая его, кричит Зворыкин. — Из кровных орловских рысаков! Хлебнешь — заржешь и ногой дрыгнешь! Кто не хочет остаться без горячего хлебова, дуйте в столовую!

И в едином могучем порыве толпа рванулась за жульеном.

— Товарищи! — взывает бывший директор. — Священные права... — но его голос падает в пустоту...

...Медленно движется грузовик, в кузове — различная рухлядь и все члены семьи Зворыкина, кроме матери и малолетних сестер, сидящих в кабине рядом с шофером. За грузовиком бежит, размазывая слезы и махая грязным носовым платком, пьяненький сосед. Зворыкины навсегда прощаются с Замоскворечьем, они получили квартиру в центре города.

Грузовик сворачивает за угол, и Зворыкин замечает в дальнем конце улицы приказчика Феофановых.

— Вон твой жених, — говорит он Сане.

— Не болтай чепухи! — огрызнулась та.

— А то нет? «Личный друг ихнего семейства», — передразнивает он приказчика. — Красиво выражается, стрючок! Мать честная! — хлопнул себя по лбу Зворыкин. — Вот кто мне нужен!

— Зачем он тебе сдался? — недовольно говорит Саня.

— Жених твой? — Зворыкину нравится дразнить жену. — Еще как сдался-то! Кто по части манер и всякого тонкого поведения первые знатоки? Парикмахеры и приказчики, это тебе всякий скажет. А мне один инженер упрек бросил, мол, неважного воспитания.

— Шутишь или серьезно говоришь?

— Вполне серьезно. С нашими интеллигентами держи ухо востро. А этот мужичонка обхождение знает, да и нравится он мне: отважно свою пушку мне в нос совал.

Грузовик поравнялся с приказчиком.

— Как его звать?

— Семен... Семен Флегонтыч.

— Эй, Сенька! — заорал Зворыкин. — Залазь сюда!

Приказчик удивленно вскинул голову, чуть покраснел, узнав Саню, но, встретившись взглядом со Зворыкиным, напустил на себя холод, гордость и равнодушие. Он при тросточке, бабочке, плоской соломенной шляпе, но вид у него потрепанный, изнуренный, видно, не блестяще обстоят дела у его хозяев.

— Флегонтыч, дело есть, — свесившись вниз, взывает Зворыкин, — большую карьеру можно сделать!

— Следуйте своей дорогой, молодой человек! — надменно отвечает Семен Флегонтович.

— У нас теперь одна дорога, — решительно говорит Зворыкин и, схватив приказчика за ворот, втаскивает его в машину.

...Директорское совещание на заводе. За письменным столом — Зворыкин, возле него—Семен Флегонтович, ведущий протокол, напротив расположились инженеры: молодой красивый Стрельский, долговязый старик Марков, полный веселый инженер, похожий на южную красавицу, Рубинчик, несколько техников.

— ...равно как не имеется железа углового, хромо-никелевой стали...—заглядывая в блокнот и дирижируя себе длинным указательным пальцем, перечисляет старик Марков.

Зворыкин широко, с подвывом зевает и потягивается до хруста костей. И тут же получает под столом пинок от Семена Флегонтовича. Он испуганно вскидывает на него глаза. Семен Флегонтович жестами показывает, мол, зевать и потягиваться неприлично. Зворыкин поспешно захлопывает белозубую пасть и опускает руки.

— Так чего же еще у вас нету? — вдруг прерывает он старого инженера.

Марков обиженно замолкает.

— Чего еще нету? — зло повторяет Зворыкин.

— Мне кажется, я уже десять минут перечисляю вам материалы и средства производства, отсутствующие...

— Вот именно, отсутствующие! — прерывает Зворыкин. — А накой... — пинок под столом приводит к заминке и смягчению текста, — хрен, пардон, мне это нужно знать? Я просил вас доложить, — он искоса поглядывает на Семена Флегонтовича, дескать, во даю! — чем мы располагаем для наступления, а вы взялись не с того конца...

— Конечно, — язвительно говорит Марков, — ваш огромный технический опыт...

— Бросьте, борода ума не прибавляет... — на этот раз Семен Флегонтович так

наподдал Зворыкину, что тот даже подскочил, и все присутствующие заметили эту своеобразную сигнализацию. — Извиняюсь, конечно, но если так рассуждать, то и революцию нельзя было делать. У нас не было ни авиации, ни дальнобойной артиллерии, ни продовольственных запасов, ни противогазов, ни медикаментов — и пошла писать губерния! Но мы исходили не из того, чего нет, а из того, что есть, и сделали революцию, и довольно неплохо.

Стрельский и Рубинчик обмениваются улыбками. Зворыкин подмечает это как добрый знак.

— Ничего у нас нет? — с напором продолжает он.— Семен Флегонтыч, после совещания раздайте товарищам список, который мы составили. На заводском дворе хватит материалов по меньшей мере на два цеха. По части же ремонта мы обеспечены материалами вот так! — он резанул себя по горлу.

— Я не знал, что технический ренессанс страны Советов будет твориться из отходов, — иронически наклонил голову Марков.

— Какой еще ренессанс? — шепотом спросил Зворыкин референта.

— Не пойму, — растерялся тот, — это статуи такие бывают...

— Ренессанс — возрождение, — подсказал Стрельский.

— Да, товарищ Марков! — с силой произнес Зворыкин. — Техническое возрождение из отходов, из утиля, из отбросов, из любого дерьма... а пошел ты! — это относилось к Семену Флегонтовичу, — ...годного в дело!..

За дверью слышатся шум, крики, брань, дверь распахнулась, и в кабинет врывается боевой друг и свадебный гость Зворыкина Степан Рузаев, обвешанный пулеметными лентами, патронташами, гранатами.

— Кого рубать, Алеха? — кричит он с порога. — Где притаилась, мать ее в горло, гидра контрреволюции?

— Спокойно, Степа, — говорит Зворыкин, — рубать не придется, мы говорим о мирных делах...

— Ошибаешься, кореш! — посерьезнел Рузаев и протянул Зворыкину сложенный вдвое лист бумаги.

Зворыкин развернул лист, и тень легла на его лицо.

— Так... А со мной что будет?

— Тебе приказ: оставаться на посту. Не бойсь, кореш, я и за себя и за тебя беляков порубаю! — щедро пообещал Рузаев.

— Дела наши маленько осложнились, товарищи, — обращается к инженерам Зворыкин.— Мы должны дать восемьдесят человек на Сибирский фронт. Но планы наши остаются в силе. Каждый рабочий и служащий будет ежедневно отрабатывать два часа на земляных и строительных работах... Погодите... Если человек стар, болен, если у него грыжа или одышка, ревматизм или подагра, он все равно будет работать — в пол, в четверть, в десятую силы. Но мало того. Придется привлечь к строительству наших жен и других близких...

— На жену директора это, конечно, не распространяется? — осведомился инженер Марков.

— Конечно, нет, — помолчав, ответил Зворыкин, — она ж у меня мадам а ля Бутон...

...Под вечер. Заводской двор. Один за другим из ворот ремонтной мастерской выезжают грузовики. Звучит команда: «По машинам!» Распалась шеренга доброволь-

цев. По пути к машинам бойцы целуют своих жен, детей, родителей, собравшихся для проводов. Но то, что происходит здесь, совсем непохоже на солдатскую разлуку: никто не воет, не голосит, даже не плачет. Все происходит в твердом молчании, суровой и нежной тишине.

Зворыкин обнимает Рузаева.

— Вернешься — прямо к нам на завод, — говорит Зворыкин.

— Сделаем, кореш, — ухмыляется Рузаев.

Они уже готовы расстаться, но тут Зворыкин спрашивает:

— Тебе часом Флегонтыч не попадался? Помощник мой?

— Да я его вроде в строю видел.

Зворыкин глянул оторопело на друга и со всех ног кинулся к машинам, Рузаев за ним. В третьей машине они обнаружили Флегонтовича, тщетно пытавшегося схорониться за спины «однополчан». Зворыкин не стал пускаться на уговоры, но просто мигнул Рузаеву, тот махом забрался в кузов и, подхватив Флегонтовича под мышки, передал его Зворыкину.

— А почему я не могу исполнить свой долг? — в глубочайшей обиде говорит Флегонтович. — Мне, что же, не доверяют?

— Щелкать из винтовки не всегда самое большое геройство, — сухо отвечает Зворыкин.

— «Слушай товарищ, война началася...», — запели в дальней машине, следующую строку подхватили в других грузовиках, и вот уже поет весь двор:

—Смело мы в бой пойдем
За власть Советов
И как один умрем
В борьбе за это...

Машины покидают заводской двор.

...Работают люди на строительстве новых цехов. Поначалу это земляные работы. Мотыгами, кирками, ломами, лопатами вгрызаются рабочие, по преимуществу женщины, в твердо спекшуюся заводскую землю.

...Лопаты...

...Руки в брезентовых рваных рукавицах...

...Потные, усталые, бледные лица мужчин, женщин, подростков...

...Сноровисто действует лопатой Саня. Рядом с ней трудятся инженерские жены...

...Тягостная духота жаркого летнего дня обернулась ливнем. Сперва тяжелые редкие капли окропили землю, пыльный двор и принесли желанную свежесть, и все, кто работал в цехах, кто собирал лом, кто рыл котлован и траншеи коммуникаций, обрадовались дождю. Но затем вхлест обрушился такой могучий водопад, что люди со всех ног кинулись по укрытиям.

Разбегаются из котлована женщины, карабкаются по глинистым стенкам, неуклюже оскальзываясь, спешат под навес инженерские жены. И только Саня в каком-то неистовстве продолжает вгрызаться в землю.

Натянув на голову куртку, к котловану подбегает Зворыкин и прыгает вниз. Он едва не сбивает Саню с ног. Она негодующе оборачивается и вдруг видит мужа. Капли текут по ее милому лицу, платок сбился, волосы мокрые, кофточка стала прозрачной, а ведь директору было далеко до тридцати, и он со счастливым смехом под лив-

нем обнял любимую и желанную женщину, упал с ней на землю под глиняный скос и стал целовать лицо ее, волосы, грудь...

...И снова широкая картина строительства. Поздняя осень, облетели листья с деревьев, на голых ветках сиротливо чернеют галки да сутулятся по-старушечьи вороны. Во многих местах заводского двора уже поднялась кирпичная кладка новых цехов, электростанции, гаража... Но и земляные работы продолжаются, ведь завод создается почти на голом месте. И снова:

...лопаты...

...кирки...

...ломы...

...руки в брезентовых рукавицах...

...потные, усталые, бледные лица...

Как и всегда тяжело стиснув зубы, мешая пот с кровью, творят русские люди, лишь недавно сделавшие революцию, еще добивающие врагов на полях гражданской войны, свой завтрашний день, свое будущее, которое некогда станет будущим всего мира...

...Ночью в цехе Зворыкин с группой инженеров и молодых рабочих разрабатывают узлы новой машины...

...Снег и ветер. Бушует метель над строительной площадкой, наметает сугробы в еще пустые, с незастекленными окнами цехи завода.

Работают люди. Мы узнаем среди них не только Саню, инженерских жен, родичей Зворыкина и самого директора, отважно действующего ломом, инженеров, Флегонтовича, но и безымянных участников стройки, чьи лица уже примелькались, вошли в нашу память: Косолапого, Христосика, демобилизованного солдата в порванной шинели — рабочую гвардию Зворыкина.

Весна... Лето... Осень... Зима... Смена времен года, смена лет...

...Рука ударила по струнам гитары. «Всю глубину материнской печали трудно пером описать...»,— выводит захмелевший Рузаев. Он вернулся с фронта и сидит за уставленным снедью столом в новой квартире Зворыкиных. Саня, усталая, в немыслимом комбинезоне, сапогах и красной косынке, ухаживает за подгулявшими на радостях встречи мужчинами, подчищает грязные, с раздавленными окурками тарелки.

Зворыкин поднялся из-за стола, прошел в огромную, высоченную, почти пустую комнату. Тут на белой стене углем нарисованы футбольные ворота в натуральную величину, и меньшие Зворыкины с увлечением обстреливают эти ворота, которые защищает следующий за Алексеем по старшинству брат. Зворыкин перехватыват мяч и сразу забивает гол. Тогда он становится в ворота, и братья изо всех сил пытаются забить ему «штуку», но тщетно. Алексей — непробиваемый вратарь.

Появляются Семен Флегонтович и Рузаев.

— Флегонтыч, вмажь! — азартно кричит Зворыкин.

— Это грубый вид спорта, — говорит Флегонтович. — Не уважаю.

— Много ты понимаешь! Ну а какой не грубый?

— Фехтование, лаун-теннис, гимнастика.

— Болтай! — Зворыкин берет трудный мяч.

— Сходим попариться? — предлагает Рузаев. — Кости ноют.

— Стою до первого гола! — заявляет Зворыкин. — Забьете — идем!

Входит усталая Саня, с ходу пушечным ударом посылает мяч в ворота и сшибает мужа с ног.

...Зворыкин и его друзья сбегают по широкой лестнице вниз. В парадном они сталкиваются со старшей Саниной сестрой.

— Свят! Свят! Свят! — в шутливом страхе перекрестился Зворыкин при виде своей родственницы.

— Ах, милый пупсик!— вспомнил Рузаев и хотел обнять Фенечкин полный стан, но получил по рукам от несклонной ныне к шутливости монашенки.

Друзья с хохотом сбегают по широкой лестнице.

На улице им преградил путь усатый и лысый дядька.

— Товарищ Зворыкин, здравствуйте! Я ваш шофер и звать меня Иван Иваныч.

Только тут Зворыкин заметил у подъезда легковой автомобиль.

— Зачем мне шофер? Что я — Рябушинский ?— побледнел Зворыкин.

— Вот мое назначение, — дядька протягивает Зворыкину какую-то бумажку.

— Директору такого предприятия, как Московский автомобильный, положены машина и шофер, — авторитетно заявляет Флегонтович.

— Вы из Кремлевского гаража? — упавшим голосом говорит Зворыкин шоферу.— И... что же... Вы будете водить эту машину?..

— Само собой...

— Ну ладно, раз полагается — не спорю, но баранку я вам не дам, так и знайте!— Зворыкин распахивает перед шофером дверцу: — Прошу!..

Рузаев тоже занял место в машине, но глядел он вбок, не то стыдясь, не то радуясь происходящему, и странная усмешка не покидала его. Последним непринужденно уселся Флегонтович.

— ...Постой, постой, дай поглядеть на тебя, — протягивая к сестре короткие полные руки, говорит Феня. — Плоха, плоха ты стала, Санна, ох, плоха!

— Устала я, только с завода...

— Нешто сегодня работают? Бог и тот дал себе отдых в седьмой день недели.

— Воскресник у нас был,— неохотно пояснила Саня.

— Тьфу! Все не по-людски и не по-божески...

— Ты зачем пожаловала? — холодно перебила ее Саня.

— Семейство тебе кланяется, отец благословение шлет и помощи ожидает.

— Какой еще помощи? Я же писала матери, чтоб оставили меня в покое.

— Великий вождь всея Руси,—строго и торжественно говорит Фенечка, — в несравненной мудрости своей даровал Советской державе новую экономическую политику.

— Ты мне политграмоту не читай.

— В писании сказано, что Иисус изгнал торгашей из храма. Памятуя об этом, наш родитель решил торговлишку прикрыть и завесть небольшую замочную мастерскую. Но с патентами туговато, чинят препоны ироды жестокосердые. Сказала бы своему, он с верховными правителями возжается.

— У тебя на трамвай есть или дать?

— Значит, отказываешь? Смотри, накликаешь родительское проклятие...
— Катись колбасой, — Саня зевнула, — устала я...
— Ох, и плоха ты стала, плоха! — злорадно говорит Феня.— Ну-ка, дай руку!— и хотя Саня сопротивляется, она крепко схватила ее за кисть и вывернула ладонью кверху. — Истину речет линия судьбы, — воскликнула она торжествующе, — быть тебе брошенкой... — и, пустив эту стрелу, метнулась к выходу.
Саня плюнула ей вслед и презрительно передернула плечами. Но смутное, женское беспокойство заставило ее посмотреться в зеркало. На нее глянуло заветренное, с вьевшейся в поры пылью, ставшее словно чужим бледноватое лицо. Она поглядела на ладонь, снова в зеркало и вдруг стремглав кинулась прочь.

...В роскошную частную парикмахерскую входит женщина в грязном ватнике, расталкивает очередь и пробивается в зал. Завзятые посетительницы «мсье Поля» возмущены.
— Гражданочка, позвольте вам покинуть салон!— подскакивает к ней завитый, надушенный парикмахер.
— Еще чего? — с необыкновенным апломбом, порожденным женской оскорбленностью, говорит Саня. — Я Зворыкина!
— О мадам! — залепетал мсье Поль, услышав магическое имя одного из «отцов столицы». Дальше последовала взволнованная смесь французского с нижегородским, и в результате Саня оказалась в кресле, под белой простыней, и над ней запорхали длинные пальцы мсье Поля.
...Саня с золотой короной на голове делает маникюр...
...Саня делает педикюр...
...Саня в новом модном костюме выходит из «Конфекциона настоящих парижских товаров». На ногах Сани тончайшие шелковые чулки и лакированные лодочки, в руках Сани огромный букет.

...Завернувшись в простыни, ублаготворенные парилкой, медлительные и величественные, как древние римляне, Зворыкин и его друзья шествуют через роскошную моечную «аристократического» отделения Сандуновских бань. Даже в этом месте, где каждый наг, как прародитель наш Адам, и то чувствуется, что времена изменились и нэп вступил в зрелую пору. Иначе откуда могли взяться эти жирные телеса, эти белые пухлые спины, над которыми трудятся поджарые, с тряпичными руками банщики в мокрых набедренных повязках, эти зады-подушки под хрустальными водопадами душей, этот пробегающий в сторону бассейна с подносом, уставленным пивными и коньячными бутылками, потный, прилизанный половой?
Доносится громкий смех. Это гогочет толпа, окружившая бассейн для плавания. Зворыкин и его друзья подходят к бассейну, и глазам их предстает увлекательное зрелище: несколько молодых нэпманов в изысканных купальных костюмах распивают бутылку «Петровской» водки на мраморном барьерчике и закусывают сардинами и анчоусами, ныряя в воду и вылавливая их ртом со дна водоема. Специально приставленный к делу малый трудолюбиво опорожняет в бассейн консервные банки.

Зворыкин переглянулся с приятелями.
— Ишь, паразиты! — проговорил он с отвращением на грани восторга.

— Ныряют без всякого стиля, — презрительно заметил Флегонтович.

— За что боролись, Алеха? — рыдающим голосом произнес Рузаев.

— Тебе люди цирк показывают, а ты недоволен, — успокаивающе произнес Зворыкин.

— Неужто для того я столько своей и чужой крови пролил, чтоб эти сволочи за кильками ныряли?

— Ты же фронтовик, тебя ли учить, что бывает временный отход перед наступлением?

— Политграмота... — волнуется Рузаев. — Да я б их всех из пулемета!

— Ослабли нервишки! — раздается знакомый голос. Придерживая простыню у левого обнаженного плеча, за ними стоял Кныш.

— Здоров! — приветствовал Зворыкин давнего соратника.

— А, Кныш! — обрадовался Рузаев. — Сто лет не видались!

— Не узнаю тебя, — говорит Кныш, — ты вроде был не из хлюпиков.

— О чем ты?

— Недавно один хиляк, член партии, не выдержал всего этого, — Кныш кивнул в сторону резвящихся нэпманов, — и сам себя к вышке приговорил. И не понял, дура, что это выстрел не в себя, а в партию.

— За меня можешь не опасаться. А глядеть противно!

— А мне приятно! — улыбнулся Кныш. — Люблю видеть врага в лицо. Всех этих фабрикантов, торгашей, биржевиков проще простого будет к ногтю, потруднее придется с теми, кто еще не раскрылся. Но ничего, нас на всех хватит... — Кныш светло и твердо смотрит на появившуюся из воды цветущую рожу с сардинкой в зубах...

...Зворыкин, распаренный, чуть усталый, возвращается домой. Он входит в комнату и не узнает ее. Не то чтобы она так уж сильно изменилась, но занавески на окнах, абажур на лампе, а главное, множество цветов необычайно украсили спартански голое жилье. Но еще более неузнаваема Зворыкину прекрасная женщина, завитая, надушенная, с алым ртом и шелковыми ножками. Банные принадлежности посыпались из рук директора.

— Личная машина...— трагическим голосом произносит Зворыкин.— Нэповская баня... жена — мадам а ля Бутон... Погиб ты, Алеха, погиб навсегда!..

Он хватает Саню за руку и тащит ее к умывальнику. Нагнув ее голову под кран, он принимается яростно смывать косметику с ее лица, льет воду на прическу, развивая созданные горячими щипцами кудри. Саня вопит, плачет, пытается вырваться, но тщетно — железная рука Зворыкина не отпускает ее...

...Утро. Спят Зворыкины на своих сдвинутых вместе коечках. Звенит будильник. Зворыкин приподымается, смотрит на жену, и на лице его удивление сменяется покорностью и унынием: Саня спит на спине, чтобы не повредить накрученные на бигуди локоны, вся косметика полностью восстановлена. Признавая свое поражение, Зворыкин со стоном откинулся на подушку...

Директорская приемная. Флегонтович на своем рабочем месте.

— Вы насчет общежития? — спрашивает он молоденькую девушку.— Вот ордер, отдадите коменданту... Вам, ребята, чего?— обратился он к двум парням.

— Понимаете, Семен Флегонтыч, над Стрелковым общественный суд будет,— го-

рячо говорит один из парней,— а после обещали кино показать. Мы сунулись к механику, а он: не обязан я вам крутить.

— Понятно,— Флегонтович быстро пишет несколько слов на листке бумаги и отдает ребятам.— Только сохраните жизнь Стрелкову, он человек молодой, еще исправится... Вы по какому делу?— спрашивает он грузного усача, принимавшего участие в цеховой бузе, когда Зворыкин впервые пришел на завод.

— Че? — выкатил тот глаза.— К Алеше Зворыкину иду!..

— По какому вопросу? — Флегонтович загородил собой дверь.

— Ах ты, холуйская морда!..— усач сделал попытку оттолкнуть Флегонтовича, но это ему не удалось.— Может, мне угодно, чтоб он отчитался передо мной — хозяином завода!

Из кабинета вышли Зворыкин и несколько рабочих: Косолапый, Христосик и другие.

— Вы общественность, вам и карты в руки,— завершая разговор, говорит рабочим Зворыкин.— Завод, что мог, дал!

— Не больно ты тароват!

— Постыдились бы говорить. Такие ясли отгрохали — первые на всю Москву... Вы чего тут?.. — повернулся он к Флегонтовичу и Усачу.

— Завел буржуйские порядки!— накинулся на Зворыкина Усач.— Без спросу к тебе и не сунешься!

— Факт! Вас тысячи, а я один, на всех не хватит.

— Во-на!.. Нет, ты обязан всю тыщу принять и всех удовлетворить.

— Даже так!..— усмехнулся Зворыкин.— Не пойдет, братишка! Иначе мы не то что социализма не построим, а вовсе растранжирим нашу первую Советскую державу.

— Что же это такое?— растерянно произнес Усач.— Может, кончилась революция, а?..

— Нет, она просто становится деловой,— и, повернувшись к Флегонтовичу, Зворыкин сказал: — Пошли в моторный!..

...В моторном цехе идет опробование нового двигателя для первого грузовика. Здесь и главный инженер Стрельский, и Марков, и Рубинчик, мастера и рабочие. Двигатель работает то на больших, то на малых оборотах, то доходит до истошного рева, то становится почти бесшумен. Словом, двигатель производит впечатление свежести и силы, чего никак не скажешь об окружающих его людях: усталых, серых, невыспавшихся.

Входят Зворыкин и Флегонтович. У Зворыкина такое лицо, будто он слышит музыку. И когда Стрельский выключил мотор, голос Зворыкина прозвучал с непривычной нежностью:

— Кажется, порядок?..

— Похоже, добились,— вяло отозвался Стрельский.

Зворыкин не может оторваться от нового мотора: то с одной стороны зайдет, то с другой, там погладит, там похлопает, он телесно ощущает близость этой металлической плоти.

— Глянь, будто бабе щупака задает,— подтолкнул молодой рабочий соседа.

— Товарищи инженеры, Иван Иваныч развезет вас по домам! — объявил Зворыкин.

Инженеры устало прощаются и выходят из цеха.

От окна отпрянул какой-то молодой человек. Они не обратили на него внимания, но вышедшие следом рабочие приметили странного наблюдателя.

— Эй, Раскосов, чего по углам мажешься? — крикнули ему.— Пошли по маленькой!

Раскосов не ответил, быстро пошел прочь. Кто-то свистнул, улюлюкнул.

В цех вошел изрядно подвыпивший Рузаев, увидел задержавшихся здесь Зворыкина и Флегонтовича.

— Алеха! Сенька, я с вами... гулять нынче будем... Закон моря!..

— Опять?— укоризненно произнес Зворыкин.— Ступай домой, Степа, не срамись понапрасну.

— А чего?.. Ну, выпил с рабочим классом за новый мотор. За победу мирового пролетариата...

— Ты же парторг... На тебя люди должны равняться...

— А чем я плох? Я не забурел, как некоторые... Начальства из себя не корчу.

— Чего с тобой говорить!— Зворыкин подмигнул Флегонтовичу, вдвоем они подхватили Рузаева под руки и поволокли его из цеха.

Рузаев, как и обычно бывает с подвыпившими людьми в подобных обстоятельствах, начал изгиляться, плести ногами кренделя...

Ночная тишина поселилась в пустынном цехе. В окна светло и мощно светит полная луна, озаряя ряд станков, драгоценно взблескивающих своими металлическими гранями.

Медленно движется по цеху молодой человек, Раскосов, поглаживая холодные тела станков, порой заставляя крутиться шестеренки, маховики с приводными ремнями. Он словно населяет жизнью уснувший цех, и улыбка все радостней расцветает на его худом, нервном лице. И вдруг сменяется гримасой невыносимой боли, отчаяния, ненависти. Остановившимся взглядом уставился он на медленно бегущий в своем бесконечном пути приводной ремень, выхватывает нож и принимается кромсать ремень. Толстая кожа не поддается его усилиям, с коротким подавленным рыданием он хватает кувалду и неистово колотит по новому мотору, пытаясь хоть что-то сломать, нарушить, убить в твердом металлическом теле.

Зворыкин и Флегонтович услышали шум в цехе; опустив Рузаева на скамейку, они стремглав кинулись к цеху.

— Стой!— заорал Зворыкин, врываясь в цех.

Лицо молодого человека исказилось страхом и ненавистью. Он отпрыгнул назад, достал из кармана револьвер и прицелился в Зворыкина.

Споткнувшись о фундамент станка, Зворыкин чуть не упал, и тут Флегонтович в кошачьем прыжке достиг человека и вывернул ему руку. Завязалась борьба. Зворыкин хотел помочь Флегонтовичу, но поздно. Грянул выстрел, и Флегонтович, согнувшись пополам, упал. Сильным ударом в челюсть Зворыкин опрокинул стрелявшего навзничь. Тот ударился головой о железную подпору и, выронив револьвер, потерял сознание.

Зворыкин подобрал револьвер, поднял на руки Флегонтовича и положил на станок. Флегонтович открыл глаза.

— Умираю я, Алеша...— жалко произнес он.

И оттого, что он впервые назвал Зворыкина по имени, из груди директора выр-

вался странный хриплый звук. Он взял руки Семена в свои, наклонился над ним:

— Потерпи, родной... Сейчас врача позовем...

— Не нужно... поздно...— бормочет в полузабытье Флегонтович.— Умираю... А как меня похоронят, Алеша?

— Как героя! Будут знамена и золотые трубы, и люди, много людей, весь завод...

Человек на полу зашевелился, открыл глаза, он слышит странные речи директора.

— Прощай, Алеша...

— Прощай, родной...— Зворыкин наклонился, поцеловал в губы умирающего и сразу выпрямился.

Человек с трудом поднялся и прислонился к стене. Тут только Зворыкин разглядел его.

— Раскосов?— проговорил он удивленно.— Ты что, с шариков съехал?

— Я не Раскосов...— с усилием произнес молодой человек.— Я Погоржельский.

— Вон что!..— Зворыкин понимающе покачал головой.— Мстишь за отца?

— Если б я умел мстить, вы ответили бы мне за три жизни.

— За три?

— За отца, которого вы расстреляли, за мать, за меня, которого сделали убийцей.

— Не декламируй, парень...

— Я должен был стать инженером,— страстно говорит Погоржельский,— но меня выгнали из университета... меня гнали отовсюду... Чтоб устроиться чернорабочим, пришлось сменить фамилию... Я... я не для того родился на свет, чтоб возить дерьмо за всяким хамьем...

— Ну что же, вы удачно отомстили...—горько усмехнулся Зворыкин.— Вот лежит бывший приказчик, посетитель гимнастического кружка, бедняга, не обидевший мухи.

Губы Погоржельского затряслись, он закрыл лицо руками. Зворыкин кинул на него острый взгляд.

— Вот что, Погоржельский, у вас есть последняя возможность уйти из жизни чуть меньшим гадом... Вы, конечно, понимаете, что вас расстреляют?

Тот наклонил голову.

— Но прежде чем вас шлепнут, вы переживете немало скверных часов на допросах. Вредительство и убийство — это уже перебор. Вы потянете за собой многих людей.

— С какой стати? Я сам по себе.

— Там могут рассудить иначе. Кто помог вам устроиться на завод?

Погоржельский молчит.

— Не хотите говорить? Но там быстро узнают. Наверняка кто-то из инженеров. Это пахнет заговором, Погоржельский.

— Какая чепуха! — вскинулся Погоржельский и вдруг поник. — А впрочем, все возможно... Чего же вы хотите?

Зворыкин подкинул на ладони револьвер.

— Я хочу, чтобы вы сами...— медленно произнес он.

— Зачем вам это нужно? — с бледной улыбкой спросил Погоржельский.

— Я не хочу, чтобы пересажали моих инженеров. Не хочу, чтобы впопыхах кого-нибудь шлепнули.

— Почему их должны посадить?

— Их **могут** посадить. Они знали вашего отца, знали вас, помогли вам устро-

иться на завод. Добавьте к этому происхождение, родственников за границей и тому подобное...

— Странно, что вы их так нежно любите!

— Нет, Погоржельский, я коммунист и люблю коммунистов. И, пережив гибель настоящих товарищей, как-нибудь переживу разлуку с дворянчиками и родичами беляков. Но я не хочу, чтобы завод развалился к свиньям собачьим. Видите, я с вами до конца откровенен.

— Бог знает что!— проговорил Погоржельский.— То ли это слишком высоко, то ли слишком низко.

— Оставьте высоту себе, не тяните за собой невинных людей. Я скажу на следствии, что вами двигала личная месть.

— Дайте револьвер...— сдавленно произнес Погоржельский.

Зворыкин протянул ему револьвер и отвернулся. Ему видно в стекле, как Погоржельский с вялой улыбкой навел на него оружие. На лбу Зворыкина проступает пот. Издали доносится шум голосов.

— Торопитесь, Погоржельский, сюда идут... И учтите, бежать невозможно.

Он едва успевает договорить, как раздается выстрел. Зворыкин делает быстрый шаг вперед.

Кабинет Кныша. Зворыкин и его бывший начальник сидят друг против друга, разделенные письменным столом.

— Так, из-за бабы, говоришь?— внушительно произносит Кныш.

Зворыкин кивает и облизывает сухие губы.

— А тебе известно, что этот молодчик — Погоржельский?

— Известно... Ну и что с того?

— От этого несет политическим покушением.

— Брось, Кныш! Если б тут была политика, вторая пуля досталась бы мне. Сопляк, мальчишка, вздумал поиграть в ревность, а тут настоящая кровь да еще невинного человека. Ну, совесть одолела... наказал самого себя...

— Если б ты помог найти нам эту женщину...

Зворыкин разводит руками.

— Отпусти инженеров, Кныш. Клянусь тебе, они ни сном, ни духом...

— Слушай,— даже как-то игриво прервал Кныш.— Ты хочешь меня уверить, будто гулял от такой жены, как твоя Саня?

— Все мы люди, все мы человеки...

— Нет, не все,— странно усмехнулся Кныш и медленно проговорил: — А если я вызову на допрос твою жену?

— Зачем?— Зворыкин побледнел, но в голосе его нет напряженности.— Когда я хожу на свидания, то оставляю жену дома.

— Вот я и хочу это проверить. Жена всегда чувствует, если у мужа нечисто.— Кныш пристально смотрит на Зворыкина.— А может, мы отбросим эту мифическую ревность?..

Зворыкин молчит...

Камера тюрьмы. Тут ожидают решения своей участи заводские инженеры: Марков, Стрельский и другие. Кто лежит, кто сидит на нарах, один Марков

длинными шагами мерит камеру. Вот он круто повернулся на каблуках, подошел к Стрельскому.

— Когда нас сюда привезли?

— Вы потеряли счет времени? Вчера около десяти вечера.

— Совершенно ве́рно,— почти с торжеством говорит Марков,— а нам до сих пор не предъявили обвинения, даже не вызвали к следователю!

— Подайте жалобу в сенат,— лениво пошутил Стрельский.

— Шутки в сторону! Я предлагаю объявить голодовку,— вскричал Марков.— В конце концов, за что нас взяли?

— Вы знаете, кто стрелял в директора? Сын нашего бывшего коллеги Погоржельского.

— А мы тут при чем? Я терпеть не мог Погоржельского-пэра и совершенно равнодушен к Погоржельскому-фису.

— А кто помог ему устроиться на завод?

— Ну знаете!.. Просто из жалости...

— Ваша жалость обернулась гибелью Семену Флегонтычу... Зворыкину, правда, повезло.

— Старый дурак! — ударил себя по лбу потрясенный Марков.— Боже мой, Стрельский, скажите, классовая борьба действительно существует?

— Поздно же вы прозрели!..

...Кабинет Кныша, тонущий в клубах табачного дыма.

— Пойми, Алексей,— голос Кныша звучит проникновенно, — мы не в бирюльки играем. Недобитки всех мастей тянутся к горлу Советской власти. Твоего помощника шлепнули, сам ты чудом уцелел. Гаденыш Погоржельский ошивался на заводе, и никто его не разоблачил.

— Где ж его узнаешь? Сколько лет прошло.

— Один из твоих инженеров...— Кныш заглянул в блокнот,— Марков, дал ему записку...

— Подумаешь! Пришел парень без жилья и работы... отчего же не помочь?

— Враги повсюду, нельзя доверять даже собственной тени,—продолжал Кныш.— Ты уперся в свой завод и ничего не видишь вокруг. Это ж политическая слепота!

— Может, ты еще мне дело пришьешь?— недобро усмехнулся Зворыкин.

Кныш туманно, оценивающе поглядел на него.

— Слушай меня внимательно, Алексей. Если даже на заводе нет заговора, пока нет, лучше, чтоб он был... Мы упредим врагов и первыми нанесем удар.

— Ты что — бредишь? Какой заговор, какие враги?

— Враги? Твои контрики — инженеры, направившие руку Погоржельского.

— Ты спятил, Кныш! Я три часа вдалбливаю тебе: причина личная... Ищи заговоры, где хочешь, только не на моем заводе. Тебе не удастся склеить дело, я до Ленина дойду.

— Тогда я посылаю за твоей женой,— помолчав, холодно сказал Кныш.

— А я еду в Кремль,— поднялся Зворыкин...

...Камера. Марков барабанит в дверь. Потом, нахохлившись, как сыч, он сидит на нарах, зажав в худых коленях отбитую о железную обшивку двери кисть руки.

Дверь камеры отворяется, входит пожилой, припадающий на ногу охранник. Инженеры подымаются с нар. Марков встает первым, он выпрямляется, одергивает костюм с видом человека, готового с достоинством встретить свой последний час.

— Собирайтесь, инженерия! — скучным голосом говорит охранник.

— Вещи не брать? — с натужливой шутливостью спрашивает Марков.

— Еще чего? Вам тут лакеев нету... На заводе хана, а они расселись! Освобождайте помещение!

Красная площадь 7 ноября 1924 года. Повсюду мелом на кумаче приветствия седьмой годовщине Великой Октябрьской революции, плакаты, флаги, карикатуры на папу римского, на лорда Керзона и прочих «чемберленов»; вот фанерный рабочий лупит молотом по цилиндру лорда с моноклем, вот крестьянин дает пинок в зад попу. С неба сочится нудный, осенний дождик, но толпа настроена весело, празднично.

Со стороны Исторического музея собираются войти, вернее, въехать на площадь автозаводцы. Впервые колонна советских грузовиков пройдет по Красной площади.

— Товарищ Марков, садитесь в кабину! — кричат старому инженеру.

— Благодарю, мне и здесь хорошо,— церемонно отзывается Марков. Он стоит в кузове одного из грузовиков, прямой, строгий, торжественный, подняв воротник старомодного пальто.

— Члены правительства будут с волнением спрашивать: кто этот мужественный старик,— со смехом говорит Рубинчик Стрельскому.

Головной грузовик тронулся, за ним потянулись остальные.

Грузовик ведет Зворыкин, рядом с ним — Саня. Вот грузовик въезжает на Красную площадь, и впереди, справа, открывается Мавзолей. У Зворыкина задрожали губы.

— Не могу глядеть на эту хатку...— сдавленным голосом говорит он жене,— как подумаю, что он там лежит...— Зворыкин не в силах докончить фразу

По его лицу катятся слезы; по лобовому стеклу стекают дождевые капли.

...Зворыкин с кием в зубах сидит под бильярдом. Его старый шофер Иван Иванович ставит пирамиду на зеленой чистой глади великолепного, в королевских медалях стола. Вокруг — стекло террасы, за которым густая растительность ухоженного сада. Это подмосковный дом отдыха — Барвиха, или Архангельское, или что-то в этом духе. Под потолком — мелом на кумаче: «Дадим пятилетку в четыре года!»

Быстрым шагом на терассу входит Орджоникидзе. Походка его легка, серебро чуть коснулось волос и усов.

— Алексей Петрович! Зворыкин!— зовет он нетерпеливым молодым голосом.

Зворыкин издает беспомощное мычание. Орджоникидзе наклоняется.

— Опять? Да не играй ты с этим крокодилом! Прошу наверх, дорогой, дела первостепенной важности.

Зворыкин жалобно мычит и показывает на ручные часы: ему сидеть под столом еще десять минут.

— Это зверство!— возмущен Орджоникидзе.— Вы должны выпустить его!— обращается он к шоферу.

— Не вылезут....— говорит шофер, — они сами штраф установили.

— Давайте сыграем на его досрочное освобождение.

— А если вы проиграете? — спрашивает шофер.

— Полезу под стол! — пылко воскликнул Орджоникидзе.

Орджоникидзе разбивает пирамиду и тут же кладет своего, а затем с великим мастерством забивает еще пять шаров. Шофер с постным видом выкладывает шары соперника на полочку.

— Держись, дорогой!— кричит Орджоникидзе Зворыкину.— Твоя свобода близка! — и совершает промах.

Начинает игру шофер, он тускло тыкает шары кием, и те без блеска и треска, будто нехотя, падают в лузы. Последний восьмой шар замер над лузой.

— Вы не шофер, вы маркер! — гневно говорит Орджоникидзе и уже готовится взять кий в белые крепкие зубы.

Шофер приготовился к последнему удару. Шар висит над лузой, ему деваться некуда. И вдруг кикс— уверенный в победе шофер не потрудился помелить конец кия.

Орджоникидзе молниеносно добивает шар.

— Ты свободен, дорогой! — радостно кричит он Зворыкину.

Тот выглядывает из-под бильярда и отрицательно мотает головой: нельзя, уговор дороже денег.

— Вылезай, серьезный разговор есть!..

Зворыкин упрямится.

— Сомневаются товарищи: заслуживает ли твой новый грузовик конвейера, — говорит Серго.

— Что-о? — Зворыкин с бешенством выплюнул кий и выскочил из-под стола.— Конечно, у Форда покупать выгоднее!.. Главное, что обидно,— продолжает Зворыкин с глубокой болью.— Ведь сколько рабочий класс этой машине отдал труда, времени, души!.. По суткам из цеха не выходили, жрать забывали, вкалывали, как оглашенные!..

— Я тебя понимаю, дорогой, но это чувство, а речь идет о деле,— тепло сказал Орджоникидзе,— противники наши так рассуждают: есть заботы поважнее реконструкции завода. Железные дороги надо строить, паровозы надо строить, мы должны стать великой железнодорожной державой.

— А грузовики будем покупать за границей!.. Но, может, хватит стимулировать Форда, хватит спускать золото и валюту капиталистам?.. Вложите средства в Московский автозавод, товарищ Серго, мы вытесним Форда и прочих ситроенов со всех наших дорог, мы окупимся сторицей!..

— Точно! — вдруг с силой произнес молчаливый Иван Иванович, и похоже, что это от нутра сказанное слово произвело сильнейшее впечатление на Серго.

— Меня нечего убеждать...— с улыбкой сказал Орджоникидзе. — Мы крепко сцепились, я говорю: беремся доказать, что наш новый грузовик не уступает никаким иностранцам, и довольно кустарщины, пора начать массовый выпуск...

— Ну и что? — жадно спросил Зворыкин.

— А то, дорогой, что путь к реконструкции завода лежит через автопробег. Докажешь, что наш грузовик лучше, выносливей, проходимей — и начнется советское автомобилестроение с большой буквы...

...Старт автопробега. Взволнованная суматоха, прощальные слова, рукопожатия, поцелуи. Носится с ручной камерой кинооператор, суетятся фотографы, журналисты, осаждая и Зворыкина и особенно иностранных водителей: смуглых, курчавых итальянцев, французов в беретах, англичан в тропических шлемах, рослых американцев в широкополых стэтсонах.

К Зворыкину подходит старый рабочий.

— Не посрами нас, Алеша!

Они обнимаются.

— Привет! — послышался голос.

Зворыкин оглянулся.

— Кныш?.. Какими судьбами?

— Назначен к тебе заместителем, или, говоря по-военному, комиссаром.

— Что? — вскричал Зворыкин.— У нас же есть парторг колонны!

— Одно другому не мешает,— спокойно произнес Кныш.— Придется терпеть. я назначен оттуда...

— Ничего не пойму! Тебя же выперли из органов?

— Было дело! — добродушно согласился Кныш. — Но знаешь, на востоке говорят: добрый кинжал и в ножнах не ржавеет. Вот и вспомнили о старом, но верном оружии.

— Чудеса в решете! — только и проговорил Зворыкин.

— Это не из недоверия к тебе,— благожелательно пояснил Кныш.— А потому, что в пробеге участвует много иностранцев, да и маршрут пролегает близко к границе.

— Ладно,— сказал Зворыкин,— будем работать.

...Машины идут полями, деревнями, вытянувшимися вдоль шоссе, лесами, городами; идут то в милой, щемящей пустоте русского простора, то сквозь толпы болельщиков, приветствующих их громкими криками, аплодисментами.

...Под колеса ложатся то гладкий, то щербатый асфальт, то щебенка, то булыжник, то грейдер, а то и просто пыль проселка или засохшие складки большака.

...Путников то палит солнцем, то поливает дождем, то треплет ветром.

...Случаются и мелкие неполадки, и тогда на помощь пострадавшим спешат механики, техники, инженер Рубинчик.

Все это еще не испытания, а мелкие дорожные происшествия, неспособные даже на миг омрачить великолепное настроение участников пробега. В машинах поют песни, играют на гитарах, баянах, губных гармониках.

...Первое серьезное испытание подстерегает путников уже в Заволжье. Молния спалила мост через неглубокую, быструю речку. Местный человек указал брод. Одна за другой машины стали переправляться по каменистому дну, вздымая фонтаны брызг и с воем одолевая крутизну другого берега.

Наш грузовик, видимо, потеряв брод, рванул в сторону, клюнул носом и стал стремительно погружаться в воду. Тщетно газовал растерявшийся водитель, тщетно пытался раскачать и вырвать грузовик из реки, его засасывало все сильнее.

Стали наращивать трос — обычного троса не хватило, но грузовик почти ушел под воду, всосанный вязким дном, и, мало того, заклинило дверцы кабины. Шофер оказался запертым в гибнущем грузовике.

Зворыкин и два наших парня кинулись в воду, с огромным трудом им удалось вытащить уже глотнувшего мутной водицы шофера.

Когда же пострадавшего доставили на берег, к нему подошел Кнышь.

— Дыхни!

Парень дыхнул.

— Все ясно — пьян, как свинья! Пойдешь под суд.

— Гражданин начальник... виноват, товарищ комиссар, только кружку пива утром позволил... ребят спросите!

— Вараксин,— тускло говорит Кныш,— ты за что сидел?

— С чего вы взяли? Кто сидел?

— Не тушуйся! Ты же меня «гражданином начальником» назвал. За что сидел? Бандитизм, кража, грабеж со взломом?

— Молодой был, глупый...— повесил голову Вараксин.

— А сейчас ты старый и умный?.. Ладно, до окончания пробега будешь считаться под домашним арестом, а там разберемся,— решил Кныш.— В машину!

Движется автоколонна. Теперь в ней стало на одну машину меньше, на нашу машину.

...Парит в небе на недвижных крыльях каюк. Он кажется подвешенным на незримой нити.

Ушастый еж выбежал на спекшийся блин такыра, замер, будто к чему-то прислушиваясь, и юркнул прочь.

Из-за бархана появляется нос советского грузовика, выбивается парок из-под пробки радиатора. Грузовик натужно жует песок шинами, буксует, но затем ему удается ухватить передними колесами твердь такыра. Он идет краем гигантского, покрытого трещинами твердого поля. За ним тянется караван из тринадцати машин, но один наш грузовик идет на буксире.

Палящая жара, всепроникающая песчаная пыль, жажда наложили отпечаток на участников пробега; лица обгорели и подсушились, на ключицах следы ожогов, носы заклеены бумажками, волосы выгорели, побурели.

Машины останавливаются у края такыра, и люди, размахивая ведрами и фляжками, бегут к колодцу. Перед ними мертвый, засыпанный песком водоем. На всех языках звучат возгласы разочарования, на русском — мат.

Зворыкин, посовещавшись о чем-то с Кнышем, дает распоряжение: раздать водителям из НЗ по полфляги питьевой воды.

Подходит, яростно жестикулируя, французский водитель. Оказывается, у него выкипела вода в радиаторе, о чем сообщает Зворыкину переводчик.

— Огнев! — окликает Зворыкин одного из наших водителей, собиравшегося залить воду в свой грузовик из брезентового ведерка.— Отдай воду мусью!

— А я как же? — огорченно говорит Огнев.— У меня тоже хана.

— Француз сам виноват,— вмешался Кныш,— почему не обратился вовремя за техпомощью?

— А Огнев?

— Ну он же заправляется из личных запасов...

— Отдай воду,—говорит Зворыкин Огневу,—и зови ребят. Знаешь, как пионеры костры тушат? Сейчас мы заправим твою машину.

Француз удаляется с ведерком, а у нашего грузовика со смехом собираются водители, чтобы пополнить недостаток воды в охладительной системе за счет «внутренних» запасов. Слышится чей-то веселый голос:

— Директора без очереди!

Зворыкин пробирается к радиатору и становится на цыпочки.

...Колонна достигла привала — затерявшегося в песках селения. Техники занимаются осмотром и ремонтом машин, шоферы моются, бреются, пьют воду и местное мутное пиво. В одной группе, где находятся несколько наших, итальянский и французские водители, а также переводчик, усатый техник рассказывает об ужасах пустыни:

— Это еще вопрос, кто хуже — фаланга или скорпион! У обоих укус смертелен.

Толмач тут же переводит эти полезные сведения иностранным водителям. На лице маленького итальянца неподдельный ужас.

— Я лично больше уважаю скорпиона,— продолжает усатый, он хоть не прыгает. А фаланга, сволочь, на метр сигает. Присядешь на койку, а она тебе в морду вцепится.

— И много здесь этой нечисти? — через переводчика спрашивает итальянец.

— Хоть завались,— мрачно отвечает усатый.— Тут спать надо вполглаза. А то еще змеи или эти... сколопендры...

— Санта Мария! — перекрестился итальянец.

...В другой группе два американских водителя в компании с русским коллегой угощаются из плоской фляги чем-то явно покрепче пива.

— «Форд» — вери гуд!— говорит американец, отпивает из фляги и передает ее русскому.

Тот подтверждает это энергичным глотком, и фляга следует дальше.

— Совьет машин — вери гуд! — говорит наш шофер, и церемония с флягой повторяется.

...У входа в палатку Зворыкин с наслаждением намыливает голову.

Подходит Рубинчик.

— Сообщаю счет,— говорит он веселым голосом,— три — два, правда, все еще не в нашу пользу.

— А что случилось? — спросил, появляясь из палатки, Кныш.

— Выбыла итальянская команда. Наши хлопцы немножко рассказали о пустыне, о ее фауне, так сказать, о змейках, скорпиончиках и прочих зверушках... Ну, Бенито сообразил, что все это не оговорено в его договоре с «Фиатом» и он может без ущерба вернуться к цивилизации.

Кныш презрительно усмехнулся и щелчком отбросил папиросу.

— Ты ребят подначил? — спросил Зворыкин.

— Брось! Я так мелко не плаваю. Но скажу тебе прямо: плакать не стану.

— Странный ты, Кныш.

— Это ты странный! Для тебя пробег—все, а со стороны ты вроде мечтаешь, чтоб тебе вставили перо. Воду — иностранцам, запчасти — иностранцам, все в первую очередь иностранцам. На кой черт тебе это надо?

— Я хочу честной игры. Не из пижонства, но мы должны знать, чего стоит наш

грузовик по сравнению с лучшими иномарками. Имеем мы право ставить его на конвейер, или он требует доработки.

— Тогда надо было организовать пробег как испытание, а ты сам превратил его в гонки. Тут уже не техника, а политика. Вся страна, естественно, ждет, чтоб победили мы. Сам понимаешь, престиж Родины.

— Не пугай меня громкими словами, Кныш. Мы верим в нашу машину.

— Тем не менее, пустыня едва началась, а мы лишились трех машин против их двух. У тебя большие цели, Алексей, и нечего исходить розовыми соплями.

— Большие цели должны достигаться честными средствами. На том стояли и будем стоять, Кныш!

Ночь. Под крупными белыми звездами раскинулся табор автомашин.

Вокруг костра собрались люди, слышна песня, звуки банджо.

На краю такыра «отдыхают» машины. Прохаживается часовой с винтовкой за плечом. Подъезжает грузовик. Часовой оборачивается. Это Рузаев. Он изменился к лучшему: поздоровел, подсушился, глаза живые, ясные.

Из грузовика выходит Зворыкин, обменивается рукопожатием со старым другом.

— Не скучаешь?

— Нет... С мыслями не скучно.

— Это о чем же твои мысли?

— О многом. О нас с тобой, например.— Рузаев добро улыбается: — Все-таки дружба — сила!.. Как хорошо, что ты меня сюда взял. Все дерьмо с меня, как потоком, смыло... Знаешь, Алеха, я учиться пойду!

— Ну да?— Зворыкин растроган признанием Рузаева, но скрывает это.

— Точно! Небось не всю память пропил, да и котелок малость варит. Я еще тебя обгоню!..

— Валяй! — Зворыкин толкает Рузаева в плечо, тот отвечает ему тычком, оба радостно смеются, как в прошлые молодые годы.

— Ну, бывай!..

Зворыкин садится в машину и уезжает. Он едет навстречу звукам банджо и задумчивой нерусской песне, навстречу гармошке и плясовой.

Рузаев глядит вслед скрывшейся во тьме машине. И он слышит далекую музыку и далекую песню и не замечает, как из-за бархана поднялась голова в тельпеке.

Человек неслышно скользнул к часовому и поразил его ножом через спину в самое сердце. Рузаев упал.

Басмач тихонько свистнул и кинулся к машинам. Еще с десяток басмачей возникли из-за барханов.

Рузаев приподнял голову и, превозмогая боль, превозмогая смерть, содрал с плеча винтовку и выстрелил в воздух...

Издалека доносятся винтовочные выстрелы, затем звук, напоминающий разрыв гранаты.

Зворыкин, задремавший было в кабине, поднял голову, прислушался и снова откинулся на сиденье. Но вдалеке вновь прогремели выстрелы, и сна как не бывало. Из всех грузовиков посыпали люди.

К Зворыкину быстрым шагом подошел Кныш.

— Чуешь?—у Кныша на щеке задрожал какой-то мускул.—Не иначе—басмачи!

— А разве они еще балуют? — не поверил Зворыкин.

Кныш присвистнул так выразительно, что Зворыкин сделал движение, чтобы броситься к машине.

— Не дури, ты командир пробега и не имеешь права рисковать,— веско сказал Кныш.

— С шариков съехал?..

— Ты останешься здесь,— еще тверже сказал Кныш.— Мы справимся без тебя.

Он направился к своему грузовику, достал из ящика легкий пулемет, ленты и, отобрав нескольких человек, помчался в сторону выстрелов.

К Зворыкину подошел долговязый американец Джой.

— What happened? — спросил он.

Зворыкин отмахнулся.

Снова в отдалении гремят выстрелы.

Джой выразительно щелкает языком. Подходит к своей машине, достает «винчестер» с третьим нарезным стволом и залезает в кабину. Зворыкин пытается извлечь его наружу, но Джой решительно отстраняет командира пробега.

Машина с Джоем уносится в сторону перестрелки, а следом за ним устремляется и Зворыкин.

Мчится машина Зворыкина по твердому настилу такыра.

Мчится машина Джоя.

Нападению подвергся арьергард колонны. Басмачам удалось прострелить скаты двух машин и поразить гранатой мотор третьего грузовика, но подобраться к содержимому машины им не дали. Басмачи скрываются за барханами, за краем такыра, наши за машинами; тонко свистят пули и с чавканьем впиваются в тела машин.

Подкатил грузовик Кныша, развернулся, и заработал пулемет.

У басмачей появились первые раненые, их оттаскивают за барханы.

Группа басмачей пытается зайти в тыл Кнышу. Темнота и барханы облегчают им задачу. Но когда они уже достигли такыра, к месту боя подоспели Зворыкин и Джой. Они стали с ходу расстреливать басмачей. Джой так увлекся, что едва не стал пленником басмачей, но Кныш вовремя перенес огонь и выручил американского водителя.

Басмачи поспешно отступили в глубь песков.

— Непростительное мальчишество! — накинулся Кныш на Зворыкина.

— Вот не знал, что ты меня так нежно любишь!— усмехнулся Зворыкин.

— Я отвечаю за тебя перед товарищем Сталиным,— проникновенно сказал Кныш.

И тут Зворыкин увидел бездыханного Рузаева.

— Степа!..

Подошел. Упал на колени перед другом.

— Вот ты и обогнал меня, Степа...

...Машины идут по самой глубинной части пустыни. Вязнут в песках, набирают скорость на солончаках. Зной, какая-то стонущая пустота вокруг, обесцвеченное небо. Лишь изредка, напоминая о том, что в мире есть жизнь, мелькнет пыльный куст саксаула, проскользнет песчаный удав или черной дырой в небе возникнет пустынный ворон. Иногда попадается путникам полузасыпанный след верблюжьего каравана.

Упрямо ползут машины, маленькие металлические жуки, по бескрайним пескам. Их ведут усталые люди с воспаленными, красными глазами, стертыми ладонями, обожженными лицами, запекшимися от жажды ртами. Ведут с тем деловым, не помышляющим о героизме упорством, с каким человечество вершит свои лучшие дела на земле, в небесах и на море...

Горизонт подернуло темной наволочью. Зашевелился песок, будто очнулось от забытья огромное тело пустыни, задышало, задрожало, напряглось.

Темнеет вокруг, темнеет небо. Солнце становится серебристым пятаком, на который можно глядеть без защитных очков; его лучи ампутированы мутной наволочью, овладевшей простором.

Первая волна песчаной бури хлестнула по лобовым стеклам грузовиков. Потемнело, как при полном затмении солнца. Водители включили фары, но свет фар бессилен пронизать плотную толщу песчаного мрака.

И вот сквозь эту непроглядь призрачно и вместе с тем убийственно реально видно, как один из грузовиков с заглохшим мотором стремительно превращается в песчаный холм. А вслед затем и другой застрявший грузовик занесло песком. Эти погребенные под песком машины кажутся барханами.

Колонна стала. Забегали люди. За воем бури не слышно голосов, лишь промелькивают в желтом мраке беспомощные фигурки. А затем из стонущей тьмы доносится сорванный голос Зворыкина:

— Вперед! Вперед! Не останавливаться! Это гибель! Вперед!

Двинулись дальше тусклые огоньки фар, бессильные пронизать злобный кавардак, воцарившийся в природе.

...Буря улеглась. Колонна грузовиков добралась до населенного пункта.

Зворыкин пьет чай в юрте. Входит Кныш.

— Дело дрянь,— говорит он,— продолжать пробег могут только пять машин: две наших, два «форда» и «ситроен».

— А остальные? — спрашивает Зворыкин.

— Часть осталась в пустыне, часть нуждается в серьезном ремонте.

— Пей чай,— Зворыкин подвигает ему чайник.

— Не хочу.

— Значит, будем загорать?

— Нет. Приказано финишировать раздельно.— Он положил перед Зворыкиным телеграмму.

— Раздельно так раздельно,— бормочет Зворыкин, проглядывая телеграмму.

— Не слишком ли ты спокоен?

— Самое трудное осталось позади, наши машины прекрасно себя показали.

— Мы понесли серьезные потери. Пустая случайность—их уже было достаточно,— и наши грузовики не дотянут до финиша. Ты представляешь, что тогда будет? За пробегом следят руководители партии и правительства и лично товарищ Сталин!

— Хватит паниковать-то!

— Я не паникую, но мы не имеем права на неудачу! — и вдруг резко повернувшись, Кныш вышел.

...Он идет по поселку и приближается к сложенному из камней очагу, возле которого возится с котелком в руках подвергнутый домашнему аресту водитель Вараксин.

При виде Кныша Вараксин оставляет котелок и, вскочив, вытягивается в струнку.

— Товарищ комиссар, разрешите обратиться?

— Чего тебе?

— Допустите к баранке, товарищ комиссар, — жалобно говорит Вараксин.— Все работают... один я...

— Ишь какой сознательный! Не придуряйся, пустой номер. С тебя-то все и пошло сикось-накось! — злобно говорит Кныш.— Я тебе ту машину в жизни не прощу... Рецидивист!..

...И опять идут машины по пескам Кара-Кумов.

...Пять машин...

...Четыре машины...

...Три машины...

И вот на привале эти три машины: две советских и «форд». Ночь. Над печальной тьмой пустыни плывет тощий новорожденный месяц. Он почти не дает света, лишь заставляет слабо взблескивать металлические детали грузовиков.

В палатке Кныш и Зворыкин. Вдалеке тоскливо воет шакал. Кныш все время, морщась, хватается за голову.

— Что произошло с «ситроеном»?— задумчиво говорит Зворыкин.— Вышел вроде исправным и развалился не поймешь с чего...

Кныш подошел к ведру, зачерпнул воды, смочил голову.

— Ребята болтают, тут дело нечисто...— начал Зворыкин.

— Кто болтает? — вскинулся Кныш.— За такую болтовню — к стенке!

— Странная штука — время,— задумчиво проговорил Зворыкин.— Мне с годами людей все жальче... не жальче, конечно, но ты сам понимаешь... А в тебе все больше злобы.

— Злобы?—искренне удивился Кныш.—Во мне сердце кипит от любви к революции, а беспощадность — другая сторона этой любви.

— Жаль, что ничему другому не научила тебя революция... Жить надо радостно.

Кныш усмехнулся, прошел к ведерку с водой и смочил голову.

— Да, радостно! — убежденно повторил Зворыкин.— Мы строим самое хорошее и справедливое общество на земле...

— Вот именно!— перебил Кныш.— И потому должны быть, как сталь! А радоваться будут другие поколения, не наше.

— Чепуха! Хорошие дела не делают с угрюмой мордой и вечной подозрительностью в глазах.

Внезапно Кныш охнул и схватился за голову.

— Что с тобой?

— Басмаческая пуля на излете... как и тогда, в семнадцатом... Помнишь старинную русскую былину? — Кныш садится на койку, сжимая голову руками.— Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович тьму тьмущую врагов истребили на рубеже родины, а на место каждого убитого бусурмана вставали двое живых. Они и тех порубали, а врагов снова вдвое больше стало... Смекаешь? Так вот и у нас, враги всюду, доверять нельзя никому...

— Ты бредишь, Кныш? Тебе плохо?

— А-а!.. Что?..— Кныш очнулся, поднял голову.— Кто бредит?

— Ты...— Зворыкин пристально посмотрел на Кныша.— Если это только бред... — и вышел из палатки.

Мимо Зворыкина промелькнула темная фигура.

...Человек наклонился над фордовским грузовиком, с тихим щелком открыл капот, и тут кто-то кинулся на него сзади.

Человек вырвался и наугад ударил нападающего в лицо. Ответный удар отбросил его к машине, он ударился головой о радиатор и на миг потерял сознание, но когда противник склонился над ним, он пнул его ногой в живот и вскочил.

Затем они дрались в полной тьме, грузовик отрезал их от слабого света месяца, только слышался тяжелый топот, свистящее дыхание да резкий, как в мясной лавке, хряск ударов. Потом был короткий стон, хрип, и один из дерущихся упал и откатился за границу тени.

Поверженный открыл глаза, приподнялся, высморкал кровь из носа и поглядел на своего противника, сидящего на ступеньке грузовика. Он увидел разорванную в клочья рубашку, запекшуюся струйку крови на подбородке, он увидел крупное и резкое лицо Зворыкина.

— Алексей Петрович!— проговорил он с ужасом.

— Тебя Кныш заставил? — спросил Зворыкин.

— Нет, — понурил голову Вараксин,— сам я...

— Ври больше!

— Да чего уж теперь врать-то!.. Нешто сами не видите, как он дрейфит?

— Не крути, Вараксин.

— Правда!.. Зверски дрейфит, что нас обойдут. Ну, я и решил ему услужить.

— Зачем тебе это надо?

— Боялся, как бы из-под домашнего ареста опять в тюрягу не угодить. Что другому с рук сойдет, мне ни в жизнь! Я ж досрочно освобожденный. Он дока — сразу смекнул!

— Ладно, пошли.

— А что мне будет?

— Не бойсь, Вараксин, за мной не пропадет...

...Утро. Машины готовятся в путь. Шоферы подливают воды и масла в моторы, обстукивают каблуками шины. Появляется Зворыкин.

— Джой! — кричит он американскому водителю.— Хотите пари?

Кныш прислушивается к их разговору.

— Пари — о'кэй! — охотно соглашается долговязый Джой.

— Ставлю свои часы против бутылки «Белой лошади», что я финиширую первым.

Джой энергично затряс головой.

— О... Нет, нет, нет, я! — он тычет себя пальцем в грудь.

Кныш удивленно и недовольно вскинул брови.

— По коням!— командует Зворыкин.— Одну минуту, товарищ Кныш,— остановил он комиссара, тоже направившегося к машине. — Вы останетесь до прибытия отставших участников, чтобы финишировать общей группой.

— Так не пойдет,— тихо, но жестко сказал Кныш.

— Пойдет! — с неменьшей жесткостью отозвался Зворыкин и, понизив голос, до-

бавил.— Сейчас — решающий этап, а ты слишком плохо действуешь на окружающих, на меня в том числе.

— Что все это значит?

— Я понял, чем страшна жестокость: если она не убивает прямо, то все равно разлагает души людей,— и громко: — Кинохроника, на мою машину! Механиком со мной поедет Вараксин.

Стараясь не встречаться взглядом с комиссаром, Вараксин забрался в грузовик Зворыкина, тот сел за баранку и, высунувшись в окошко, крикнул:

— Джой, все в порядке?

— О'кэй! — донеслось в ответ.

Взревели моторы. Кныш в тягостной задумчивости смотрит, как тронулись грузовики и, вздымая пыль, устремились вперед.

...Мчатся два грузовика, вначале по солончаку, потом по дороге, проложенной в песках, затем по грейдерному шоссе. Меняется пейзаж, меняется и население пустыни. Все чаще попадаются заросли песчаной акации, кое-где травяные луга появились, и на них овцы. Мечутся под самыми колесами суслики, в небе заливаются жаворонки, славки.

Мы видим поочередно то лицо Джоя и его вцепившиеся в баранку пальцы, то лицо и руки Зворыкина.

Мы видим эту странную гонку в пустыне то с высоты парящего в небе жаворонка, то как бы сторожким глазом джайрана, на миг возникшего за барханом, то с малой высоты варана, выпучившего на невиданных гигантских ящериц — такими представляются ему, наверное, грузовики — недвижность злых старческих глаз. И соответственно меняется для нас скорость движения грузовиков: малая, когда сверху, с высоты, большая, когда сбоку, ошеломляющая, когда снизу, почти от колес. И в этом объективный смысл скорости, всегда относительной, ведь для нас машины тех лет — тихоходы, а тогда они казались молниями.

Эта гонка длится очень долго, солнце успевает подняться в зенит, уничтожив и без того скудные тени; слепящее, беспощадное, всепроникающее солнце делает для водителей непереносимым напряжение дороги.

Они затеяли свой спор почти в шутку, во всяком случае, для американца, но сейчас каждому из них трудно и плохо, а упорство и мнимая бодрость соперника злят, бесят, превращают спор в судьбу, рок.

Пот градом течет с водителей, ест глаза, солью проступает на вороте рубах, под мышками, на спине и груди. Тепловатая вода из фляжек уж не в силах погасить внутреннего пожара. Едва размыкаются запекшиеся губы.

И странным было своей отрешенностью, своей «нездешностью» лицо Вараксина, словно наклеенное на бессильно мотающуюся по спинке сиденья голову.

Пока позволяла дорога, вернее, ее отсутствие, грузовики поочередно обгоняли один другого, а когда началось грейдерное шоссе, вперед вырвался «форд». Зворыкин повис у него на пятках, не давая увеличить преимущество.

Джой вначале частенько оборачивался, чтобы определить, насколько он ушел от соперника, но, поняв, что тот его не отпустит, стал смотреть только вперед, на серебристо-мерцающее покрытие дороги, на нестерпимо взблескивающие камешки. Что-то

странное творилось с ним, ему казалось, что дорога то ослепительно и противоестественно светлеет, то меркнет, накрытая черным лучом; когда же черное распадалось, причудливые островерхие здания истаивали в воздухе и мир опять погружался в странную белизну.

Внезапно Джой вскрикнул и откинулся на сиденье. Но и теряя сознание, он с профессиональной привычкой нажал на тормоз. Его механик перехватил руль, скинул скорость, и машина, вильнув с дороги, круто стала.

Зворыкин дал Джою понюхать нашатыря, влил ему в стиснутые зубы несколько капель виски из фляги, потом стал прикладывать мокрую тряпку к затылку, лбу и груди. Джой открыл глаза.

— Солнце... шок... капут! — пробормотал он.

— А ваш механик может вести машину?

— Механик — хорошо, very good, шофер — барахло,— Джой не без удовольствия произнес трудное русское слово.— Пари — ваше!

— Нет,— сказал Зворыкин,— спор ведут машины, а не люди.

Он быстро отошел к своему грузовику.

— Поведешь «форд»,— сказал он Вараксину.— Обгонишь меня, придешь первым к финишу, ступай на все четыре стороны — слово коммуниста!

Лицо Вараксина проснулось, оно перестало быть нашлепкой на шаре его коротко остриженной головы, оно зажило надеждой, радостью, сомнением, подозрением и опять надеждой.

— Честное слово коммуниста!— повторил Зворыкин.

Вараксин выпрыгнул из машины.

— Он поведет,— сказал Зворыкин Джою,— это не барахло!

Механик Джоя пересел к Зворыкину, и начался последний этап гонок.

Джой хорошо, по-спортивному вел гонку, но он просто хотел выиграть пари, а Вараксину надо выиграть свободу, и он выжимает из машины больше, чем Джой.

Свобода или неволя... И Вараксин, едва не завалив грузовик набок, обходит Зворыкина.

Свобода или неволя... И он прошмыгивает между арбой и мотоциклом.

Свобода или неволя... И он мчится под уклон шоссе, забыв о тормозах.

Свобода или неволя... И он сворачивает так круто, что грузовик едва не выбросило с дороги.

— О'кэй! О'кэй!— шепчет Джой с удивлением и азартом.

Но и Зворыкин не думает уступать. Ведь это та минута, о которой он мечтал всю жизнь: поспорить на равных с лучшей американской автомашиной; та минута, которая решит будущее советского автомобилестроения — рванется ли оно бурно вперед или будет плестись в хвосте других промышленных отраслей.

Но есть и еще что-то над всеми высокими и корыстными соображениями двух людей, сжимающих баранки: самозабвенность. Спор идет по-русски, и это смутно чувствует восхищенный и слегка сбитый с толку Джой. Вараксин уже не помнит, что его приз — свобода, он весь отдался мужской борьбе. Зворыкин забыл о больших и далеких целях, ему важно одно — победить.

И ни один из них не уступил в этом споре, сдался третий — фордовский грузовик. Уже в близости города он забарахлил, а на окраине, среди маленьких глинобитных домишек, зачихал, задергался и стал.

С бледным, грязным лицом, перекошенным отчаянием, Вараксин выскочил из машины и кинулся к мотору. Ему достаточно было одного взгляда.

— Амба!— произнес он и привалился к грузовику.

Подкатил Зворыкин, объехал их и резко затормозил.

— Чего загораешь?

— Все пропало, бобик сдох,— дергаясь лицом, сказал Вараксин,— подшипники расплавились.

— Тикай!— говорит Зворыкин.

Вараксин ошалело глядит на него.

— Ты сделал все, что мог. Это была честная игра. Тикай, тебя не станут искать.

Взревел перетруженный мотор, и побежали назад глинобитные стены, пыльные кусты акаций, слепые стены домов.

Припал к рулю в последнем усилии Зворыкин. Лицо его черно и бледно, покрыто разводами масла и пеплом усталости и как никогда прекрасно.

...Финиш. Бурлит взволнованная толпа, покачиваются огромные тельпеки, сверкают расшитые тюбетейки, белеют панамы и кепки.

И вот в конце улицы появился грузовик, пыльный, наломанный чудовищной дорогой, стреляющий паром из перегретого нутра, вихляющий разболтанными колесами и величественный в этой своей неказистости, преодолевший тысячи страшных верст и доказавший всему миру, что советский автомобиль есть!

Грузовик с другим грузовиком на буксире достиг финиша. Открылась дверца кабины, и на асфальт почти выпал худой, черный, страшный человек. Зворыкин отстранил кинувшихся к нему людей, прошел немного вперед и поцеловал грузовик в радиатор, упал на колени и поцеловал его в облысевшую шину, в порванное крыло, в лопнувший бампер. По лицу Зворыкина градом катятся слезы, оставляя за собой светлые ложбинки, дергаются под вылинявшей, порванной рубахой худые лопатки. Он рыдает на глазах тысяч людей, всего города, всей страны, но ничего не может поделать с собой...

Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская
Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел К 5-43-87
А08889. Подписано к печати 25/VIII 1965 года. Формат бумаги 82×108 1/16
Печатных листов 10,5 (условных листов 17,93). Тираж 28 025 экз. Заказ 488

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, проспект Мира, д. 105

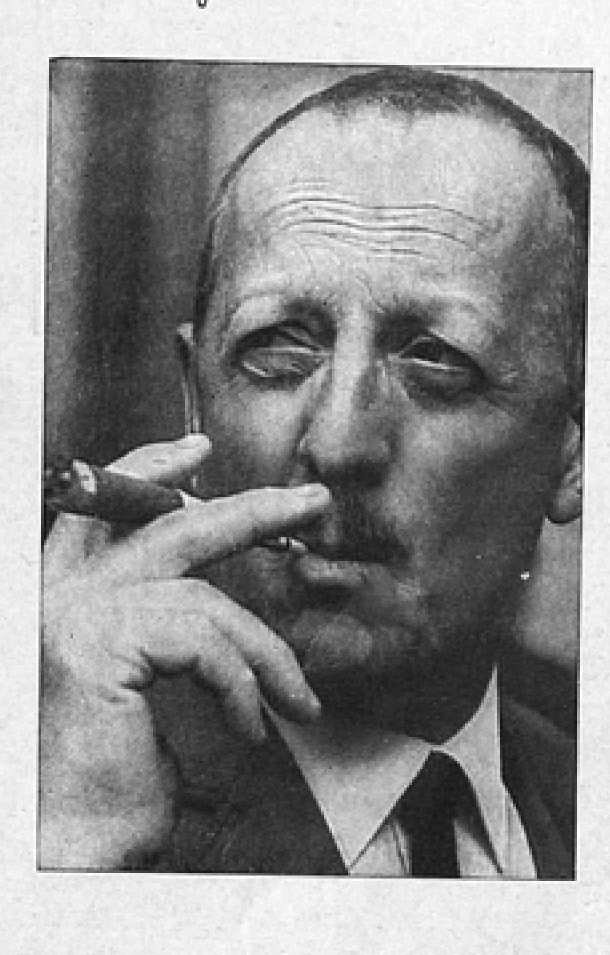
Цена 1 руб.



Фестивальные дни в Москве



ЕВА КШИЖЕВСКА (Польша)



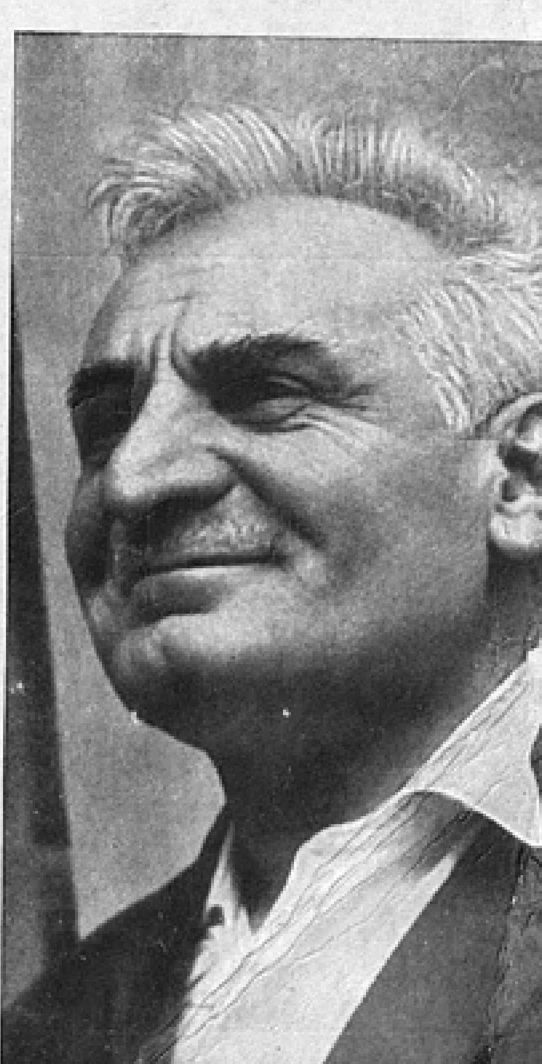
ЭРВИН ГЕШОННЕК (ГДР)



НАДЕЖДА РАНДЖЕВА и ХРИСТО САНТОВ (Болгария)

ИРИНА ПЕТРЕСКУ (Румыния)





СЕРГО ЗАКАРИАДЗЕ (СССР)

ИСКУССТВО КИНО 9 1965

ISKUSSTVO KINO

CINEMA ART

IN THIS ISSUE

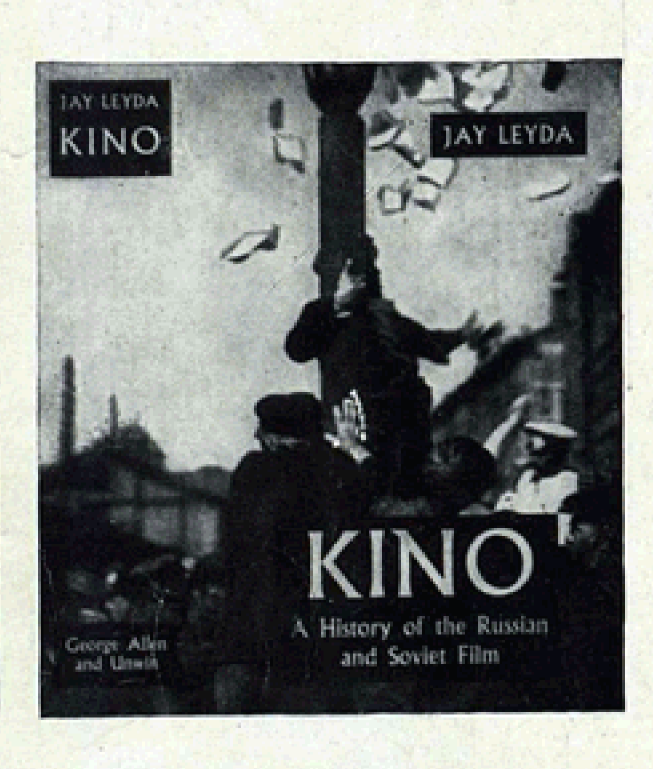


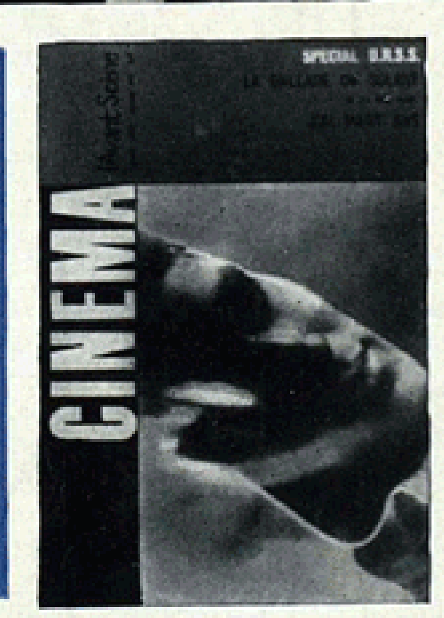


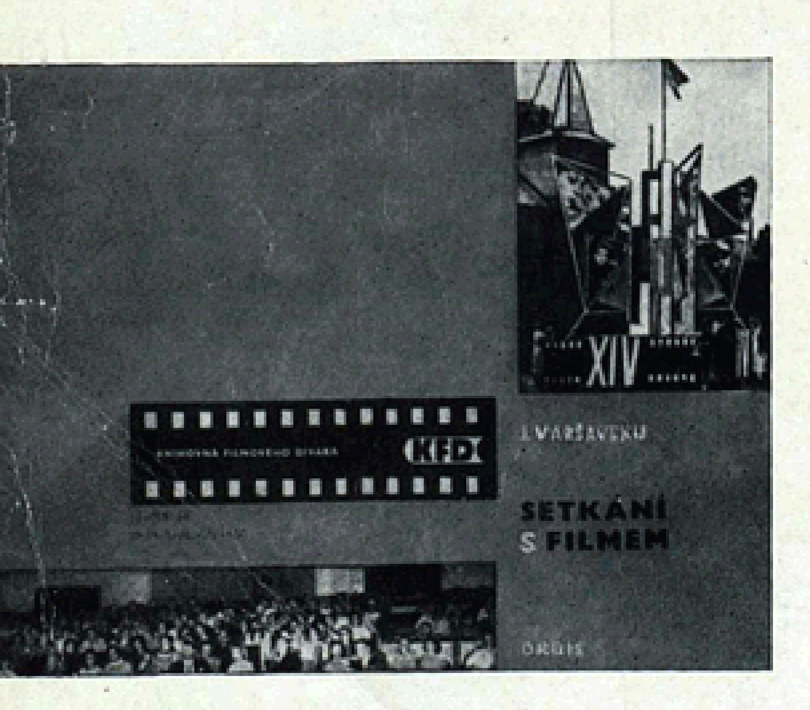
**ЗАРУБЕЖНЫЕ
ИЗДАНИЯ
КНИГ
О
СОВЕТСКОМ
КИНО**



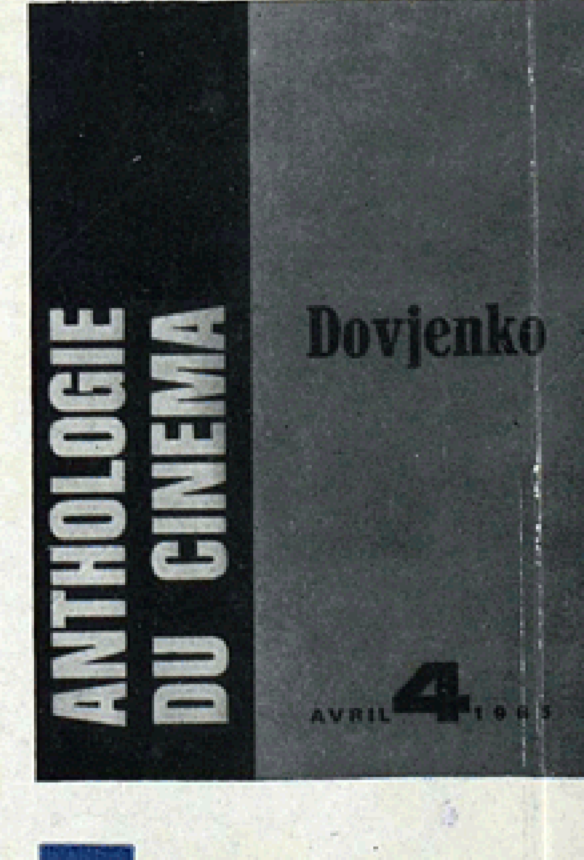












**Индекс
70399**